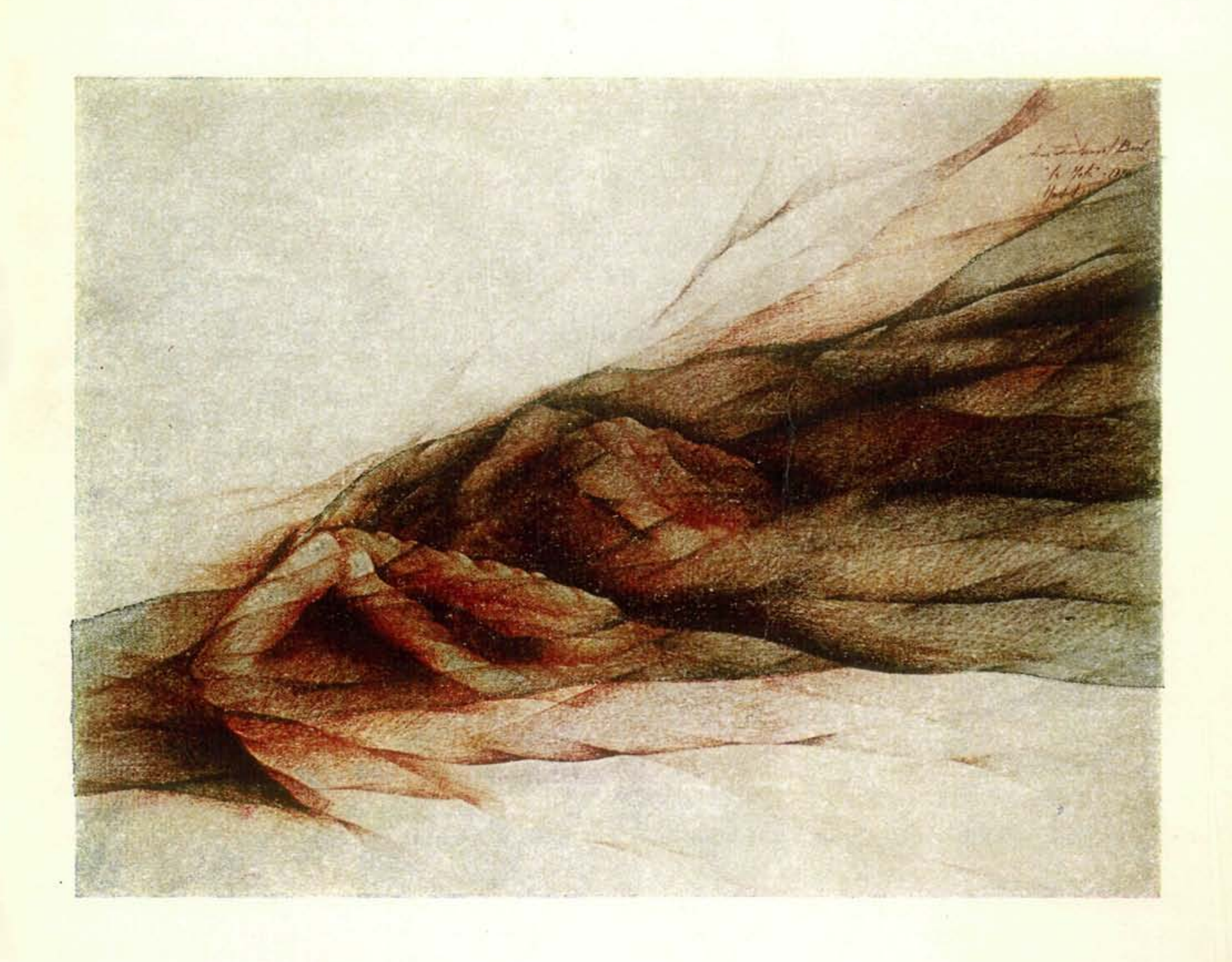
# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS



MADRID **311**
MAYO 1976

# CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
*JOSE ANTONIO MARAVALL*

JEFE DE REDACCION
*FELIX GRANDE*

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
*PEDRO LAIN ENTRALGO*
*LUIS ROSALES*

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

*JOSE ANTONIO MARAVALL*

JEFE DE REDACCION

*FELIX GRANDE*

**311**

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

# INDICE

NUMERO 311 (MAYO 1976)

Páginas



## ARTE Y PENSAMIENTO



## NOTAS Y COMENTARIOS

*Sección de notas:*



*Sección bibliográfica:*



*Cubierta de* CRISTINA SIMBONET.

# LUIS FELIPE VIVANCO
## (1907-1975)



LUIS FELIPE VIVANCO

# LUIS FELIPE VIVANCO, JOVEN

*Quisiera hablar de Luis Felipe Vivanco con objetividad y transparencia dejando que su figura surja de la memoria sin la deformación que con tanta frecuencia altera el recuerdo de lo pasado. Pues esa figura suya fue afirmándose como respondiendo a un proyecto no trazado por la voluntad, sino por un oscuro designio procedente de la zona del espíritu donde se fragua lo que el ser ha de ser, esa cosa única y entrañable que solemos llamar destino.*

*Oí, o mejor dicho leí, por vez primera el nombre de Vivanco poco antes de proclamarse la República, finales de marzo de 1931, en una revista publicada por José María Alfaro y Herrera Petera bajo el título de* Extremos a que ha llegado la nueva poesía española. *Las vanguardias seguían en la brecha y allí se daban muestras de su actividad tan curiosas como la «Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930», de Agustín Espinosa. El artículo de Vivanco (pues se trataba de una colaboracón en prosa) versaba «Sobre la nada en poesía» y era reflejo o, si se quiere, adaptación y prolongación de doctrinas propagadas por Vicente Huidobro y, continuándole, por Gerardo Diego y Juan Larrea.*

*El espíritu creador, decía Luis F. Vivanco (como Juan Ramón, al comienzo se contentaba con la inicial del segundo nombre), «ha hecho aparecer entre su obra —la realidad creada por él—, y la realidad anterior, una nada. En el paso de la nada está para él el peligro (el peligro de no salir de la nada) y también la salvación en cuanto salga, pues de una nada sólo se puede salir a una creación. Esta creación, como tiene una nada que la hace creación al ser el único camino, o mejor, abismo, que se puede seguir, ya es una realidad». En torno a la palabra y al concepto creación gira el poeta, que más adelante trata de precisar su pensamiento, su ortodoxia y a la vez su peculiaridad creacionista:*

> Es imposible partir del árbol y seguir por el camino del árbol para igualar al árbol (crearle); lo mismo que es imposible partir de la alegría humana y seguir por el camino de la alegría humana

para igualarla (crearla). La creación dará otro árbol, lo mismo que dará otra alegría. No es que se obtengan equivalentes del árbol o de la alegría, sino que en principio se llega a negar todo árbol y toda alegría para en último término llegar a afirmar algo por una realidad, como el árbol y la alegría ya están afirmados por la suya.

*Aquí está Huidobro, pero matizado y, por así decirlo, puesto al día, incorporado en sustancia a un grupo juvenil en el que Espinosa apunta en la dirección surrealista y Alfaro recuerda a Baudelaire en formas más cercanas a* Sobre los ángeles *que a* Las flores del mal.

*Antes de* Extremos, *Vivanco había publicado en el número 9 (y último) de* Litoral *cuatro poemas, tres de la serie (o libro proyectado) «Memoria de la Plata», y una de sus «Baladas», la primera de las suyas que recuerdo. Mejor que describir, prefiero citar:*

*Figuraos que hubiera una central hidroeléctrica*
*Con la alegría de todos los hombres convertida en turbina*
*Y donde además exhalarán su crueldad las formas redondeadas del arroz:*
*Pues eso sería lo más parecido al alma de un oso blanco.*

*La intención y realización creacionista no se disimulan, y en cierto modo contrastan con la de los poemas correspondientes a «Memoria de la Plata», donde el nombre de Dios y las invocaciones y preguntas al Señor, a Ti, ponen una nota distinta en el texto, todavía acorde a la dirección experimental de la revista en que se publicaban. Esos fragmentos son los primeros (o de los primeros) anuncios del cambio.*

*Cuando conocí a Luis Felipe, finales de 1934 o comienzos de 1935, todavía no era el «caballero del Greco», a quien con el tiempo llegó a parecerse, sino un hombre joven, delgado, serio, que caía en largos silencios, o para escuchar o para sumergirse en los sinuosos ríos del pensar. De sus viajes por el silencio regresaba con ideas como presas capturadas en las profundidades. ¡Qué contraste con Luis Rosales, siempre brillante en la facilidad de una palabra que ignoraba el titubeo y se complacía en la declaración chocante y que chocaba! Si en el uno lo esperable era lo fulgurante, del otro se aguardaba la reflexión demorada y tal vez intempestiva.*

*Entraban en literatura (y utilizo el plural porque pensando en ese ayer remoto, a cuarenta años largos de distancia, me resulta difícil no verles juntos, como entonces les veía casi siempre) desde un catolicismo liberal y una voluntad de retorno a la tradición que en Luis Felipe no excluía un interés activo por las vanguardias poéticas; estas tendencias coincidían en parte con las favorecidas por José Bergamín (el «tío Pepe» de nuestro poeta) en* Cruz y raya. *Allí publicó su co-*

*mentario a* La voz a ti debida, *uno de los primeros ensayos críticos dedicados en España a* Residencia en la tierra *y la preciosa antología «Música celestial», de Bécquer, compuesta por prosas más a menudo olvidadas que recordadas. Nadie entre los jóvenes se le adelantó en el reconocimiento de Neruda, aunque nunca cayó en su órbita de influencia.*

*Quizá se entenderá mejor al Luis Felipe de entonces y a su obra juvenil recordando que una de sus devociones era Paul Claudel, de quien tradujo el «Himno de Pentecostés»* (El gallo crisis, *núm. 36, 1935); más tarde tradujo* El libro de Cristóbal Colón. *Sentía por Claudel una admiración que me parecía excesiva; no negaba yo la grandeza del poeta francés y el interés de sus piezas dramáticas simbolistas.* Tête d'or *y* La ville, *pero su soberbia se me antojaba demoniaca. Ahora pienso que sería posible dividir a los jóvenes de entonces según sus preferencias en materia literaria: los inclinados a ver en André Gide el centro de la literatura francesa de la entreguerra y quienes situaban en ese puesto a Claudel; unos y otros nos equivocábamos: Proust era el escritor francés más importante de la época.*

*Esta leve digresión no carece de sentido, pues si de algo hablábamos y discutíamos con apasionamiento era de literatura —y de política—. Luis Rosales hacía proselitismo (herreriano, por ejemplo) y se complacía manifestando opiniones irritantes («la poesía francesa no existe»); Luis Felipe, quizá por influencia de su madre, Rosario Bergamín, persona de carácter fuerte, inteligentísima y cultivada, había explorado bien la literatura francesa y leído a escritores como Huysmans y Leon Bloy que pocos españoles conocían, ni siquiera de nombre.*

*Por una de esas frecuentes paradojas hispánicas, Vivanco, tan atraído por las letras, había seguido la carrera de arquitecto, y como tal trabajaba con otro de sus tíos, Rafael Bergamín, en las obras de la Colonia del Viso, al final de la calle de Serrano y casi del Madrid de los años treinta. Pero ya la vocación, oponiéndose hasta cierto punto a la profesión, le llevaba a cursar la carrera de Filosofía y Letras en la brillante Facultad de Madrid, donde enseñaban Ortega, Salinas, Montesinos, Zubiri, García Morente..., profesores a quienes no venía ancho el nombre de maestros. Luis Felipe todavía tuvo que examinarse de Literatura general de España con don Juan Hurtado y sufrir (es el verbo apropiado) un examen cuyo tipo conozco por haberlo padecido; estuvo a punto de fracasar en él, por no tener idea de quién era Consuelo, la protagonista del drama ayaliano así titulado. Aventuró la hipótesis, discurrida sobre la marcha, de que se trataba*

de una mujer ligera, a lo cual don Juan, escandalizado, le atajó: «¡Pero si era una mujer muy buena!»

La tertulia del Lyon, donde se juntaban con Rosales y Vivanco los hermanos Panero, Waldo Rico y otros que la guerra se llevó, tuvo distinta fisonomía a la que adquirió a partir del año 39. Fue primero un grupo juvenil; ninguno de los concurrentes llegaba a los treinta años y casi todos aspiraban a ser escritores, o, más precisamente, poetas. Federico García Lorca y Miguel Pérez Ferrero, de paso a «La ballena alegre», en los sótanos del café, se detenían un momento en las mesas ocupadas por los jóvenes. Federico era amigo de Luis y su cordialidad expansiva se extendía a los demás; Miguel apostó en seguida por el grupo, o al menos por los poetas del grupo que se aprestaban a publicar sus primeros libros.

Abril, de Rosales, salió a comienzos de 1936; luego, simultáneamente, a finales de abril o comienzos de mayo, Cantos de primavera, de Luis Felipe, y Cantos del ofrecimiento, de Juan Panero. Se pensaba en un libro de Leopoldo Panero, ausente entonces, en Inglaterra, pero el pronunciamiento militar y la guerra civil impidieron que éste, como tantos otros proyectos, se realizara.

Por la fuerza de las circunstancias, de otras circunstancias, me vi instituido en crítico del grupo. En 1935 Guillermo de Torre, encargado de la sección cultural de Diario de Madrid, me había invitado a colaborar en el periódico; cuando, a finales de 1935, el Diario dejó de publicarse, Pérez Ferrero me llevó a las páginas literarias de Heraldo de Madrid, que él dirigía. Y en el Heraldo, en las semanas transcurridas desde enero a finales de julio del 36, publiqué varios artículos, dos de ellos dedicados a Abril y otros dos a Cantos de primavera. El «tajo fuerte» que cortó la vida española y dividió el país en dos mitades acabó con aquellas páginas y detuvo la publicación del quinto trabajo de la serie, sobre Cantos del ofrecimiento. El segundo de mis comentarios al libro de Vivanco apareció ya comenzada la guerra, el 23 de julio de 1936.

En la dedicatoria a Luis Rosales escribió Luis Felipe palabras que leídas hoy, cuando sabemos hasta qué punto su vida dio testimonio de lo dicho en fecha tan temprana, impresionan por la firmeza con que expuso un propósito que mantuvo hasta el fin: «Mi voz no es más que eso: dolor verdadero, esperanza, palabra convencida, humilde pertenencia al misterio y fe muy alta. Yo no puedo contentarme con la dominación de la materia y levanto mi voz en la poesía con la única preferencia que hace de mí un hombre posible. La poesía es camino, locura de perfección, y después de ella sólo está la conducta.» Fe,

*esperanza, humildad..., y dolor, palabras insólitas en una declaración de principios poética, pero palabras verdaderas, según las quería don Antonio Machado, para hacer con ellas, o más bien desde las intuiciones que las dictaban, una poesía sentida como camino hacia el poema, revelador del misterio, y a la vez hacia la perfección de quien vive la experiencia al crearla.*

*Y la terminante afirmación final anticipa una imagen que la muerte ha definido irrevocablemente: la de un ser en que poesía y conducta se integraron en la ascendente entrega de una vida dedicada a la verdad; poesía que da testimonio del hombre y conducta que responde de su integridad. Si hubiéramos de resumir en una palabra la cifra de su vida, esta palabra, integridad, sería la más adecuada: en tiempos de desintegración, cuando tantos cedieron y ceden a las tentaciones del poder, de la posición social, de la vanidad... y se desintegran en o por ellas, Vivanco fue leal a sí mismo, sin alharaca, con aquella peculiar manera suya, un poco expectante, de situarse al fondo y esperar, aunque sin demasiada esperanza, que llegara el momento en que una palabra como la suya pudiera hacerse oír.*

*Tiempos difíciles se avecinaban y pocos se arriesgaron a prever el perfil del futuro. En 1935 y primeros meses de 1936 hice frecuentes viajes desde Soria, donde estaba destinado; se advertía en Madrid una tensión de mal agüero, presagios de los sucesos que nos marcarían tan terrible y perdurablemente. Cuando en julio del 36 llegué a la capital se disgregaba la tertulia del Lyon con vista a las vacaciones: Waldo marchó a Asturias, Juan a Astorga (Leopoldo llevaba meses en Inglaterra), Luis a Granada...; de día en día las sombras se espesaban. Quedamos Luis Felipe y yo, incrédulos de lo que ocurría, asomándonos a la incertidumbre como a un pozo en cuyo fondo se agitaran masas viscosas pugnando por tomar forma y salir a la superficie.*

*«Acabemos de una vez», se oía decir a gentes usualmente calmas y benévolas. La frase significaba, claro está, lo contrario de su literalidad: «empecemos de una vez». Dos o tres tardes, para sustraernos al enrarecido ambiente del café, Luis Felipe y yo paseamos, por el Retiro, entramos en alguna librería de viejo, como la de Isidro Gómez, en la calle de San Bernardo, alejándonos durante horas de las obsesiones dominantes. En las peripatéticas y demoradas conversaciones de esos días, Vivanco se me apareció más lúcido y coherente que nunca. Un día, a propósito de la exposición del escultor Alberto, me sorprendió con una elocuente declaración sobre lo inevitable de una renovación en el arte y su convicción de que el cambio había de producirse en la dirección del llamado arte abstracto.*

*Era lógico que pensara así quien declaraba (y había escrito) que Larrea, Vallejo y Neruda eran los poetas modernos más cercanos a su intento poético. Estos poetas, como Alberto en la escultura, coincidían en intentar un tipo de obra nacida y dirigida de y hacia sí misma, hacia una creación como hubiera dicho el Larrea de los años veinte y como decía Vivanco. La exposición de Alberto (organizada por los Amigos de las Artes Nuevas) le había interesado mucho: le preocupó y le hizo pensar.*

*Acaso fue ésta nuestra última conversación anterior al pronunciamiento. Ya dentro de la guerra civil, a finales de julio, fui a casa de los Vivanco a visitarles y animarles. No estoy seguro de si fue ese día cuando dando un rodeo llegamos a la plaza de la Cibeles; lo que mi memoria ha retenido nítidamente no es la fecha sino el momento y el lugar: bordeando la verja del Ministerio de la Guerra, comentando sucesos recientes, Luis Felipe dijo algo que en aquellas circunstancias no sonaba tan extraño como puede parecerlo fuera de contexto. Sin citarle literalmente, cosa imposible, la sustancia de sus palabras fue más a menos la siguiente: «Si las cosas siguen así, habrá que apoyar a los del Quinto Regimiento; son los únicos que pueden poner orden en esto.»*

*No mucho después, el padre del poeta se sintió amenazado y buscado por elementos «incontrolados». Entendiendo que la amenaza se extendía a su familia, el padre y el hijo se refugiaron en una embajada. No volví a ver a Luis Felipe hasta 1939, ni mientras duró la contienda recibí noticias suyas. Cuando mi padre llegó a Alicante, en abril de ese año, llevaba dos «avales» o certificados acreditativos de que mi conducta durante la guerra había sido buena. Esos dos papeles, que en aquellos días distaban de ser papeles mojados (al menos en mi caso no lo fueron) los firmaban Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.*

*Sobreseído el procedimiento judicial a que fui sometido, pude reinstalarme en Madrid, diciembre de 1939, y reanudar viejas amistades, en espera de una depuración que duró treinta y dos meses. Todo había cambiado mucho, en la forma que se sabe, y de ese cambio no quedó excluida la tertulia del Lyon; en primer término, los huecos causados por la muerte: los de Waldo Rico y Juan Panero; luego, caras nuevas, de andaluces en su mayoría: Enrique Frax, Alfonso Moreno, Pepe Escassi, Primitivo de la Quintana..., y escritores de promociones anteriores: Gerardo Diego, José María de Cossío, Manuel Machado... Se sentaba don Manuel a una mesa cercana a las ocupadas por los jóvenes, y poco a poco su tertulia y la de Luis Rosales (pues sería exacto llamarla así) se fundieron en una.*

*Se me perdonará si insisto en hablar de la tertulia, pero buena parte de la vida de un hombre forzosamente ocioso, como yo lo era, giraba en torno a los amigos y allí los encontraba. Otra guerra, la «grande», había comenzado y sus incidencias fueron tema de inacabables discusiones. El grupo, nada chico que se reunía en el Lyon, fue uno de los primeros reductos de la anglofilia declarada. Apenas valdría la pena mencionar el asunto a no ser porque con cierta frecuencia se daban de alta en el Café algunos agentes alemanes, entre ellos un tal Sifauer, agregado «cultural» a la Embajada, y otro tipo, de cuyo nombre no quiero acordarme, que llegó a afirmar con la mayor impudicia que conforme a los dictados del ministro Darré (tal creo que era el nombre) el papel de España en la Europa del futuro sería el de proveer de productos agrícolas a la gran Alemania y a los países industrializados.*

*Impertinencias así no pasaban sin respuesta; al oír ésta, Vivanco, que en otras oportunidades, a la caída de París una de ellas, se había manifestado germanófilo, se indignó hasta el punto de levantarse y marcharse. Una de sus explosiones de cólera fría. Cuando, según creo haber contado en otra parte, Leopoldo Panero se declaró anglófilo y la mayoría de los presentes coincidieron con él, Herr Sifauer no pudo menos de traslucir su incredulidad: pensaba que hablábamos en broma. Aún más perplejo quedó al oír que Leopoldo no se contentaba con decirse partidario de los aliados, sino creyente en su victoria. El buen germano no acertó a decidir si lo que oía estaba dicho en serio. Escenas así regocijaban a otro curioso tipo frecuentador de la reunión, el profesor Fantucci, italiano de mal disimulado antifascismo, vecino mío por más señas; su antipatía por los nazis se echaba de ver pronto.*

*¿Sería exagerado decir que en aquella dura posguerra (para los vencidos, verdaderamente dura) la amistad fue refugio y calmante, como ya lo fuera durante la guerra? Sin caer en excesos declamatorios, la respuesta debe ser, sin vacilación, afirmativa. Amistad juvenil (aun si Luis Felipe y yo habíamos doblado el cabo de la treintena), confirmada en la ausencia y en el reencuentro. De vuelta de muchas cosas y de muchas retóricas, no sólo huecas, también nausebundas, la amistad sobrevivía a tantos azares, a tantas pesadumbres, y si no borraba las diferencias en carácter y en creencias, se establecía y crecía más allá o más acá de ellas. Pasó la hora de los «cantos» y no voy a entonar uno en coyuntura tan desplazada. No, no se trata de cantar la Amistad, en abstracto y con mayúscula, sino de señalarla como una de las claves de la vida española, lo que hace tolerable, y más en momentos difíciles, que aquí no escasean, este vivir nuestro, bronco y desapacible, inclinado a la intolerancia y a la violencia.*

*Si trato de referirla ahora al hombre Vivanco es porque la relación con él se consolidaba por darse en su persona las dotes del amigo ideal: sinceridad en la expresión, reserva en la confidencia, tolerancia en la divergencia y apasionada lealtad.*

*Escudado en una reserva connatural, Luis Felipe se abría lentamente; abierto, nadie ofrecía imagen más cabal de «el amigo»: cordial y no frío, como pudo parecer a primera vista; entrañable y no distante; rebelde y no conformista (y su rebeldía era también inconformista, personal). Un Vivanco bien humorado, divertido y afectuoso (violento también) parecía de pronto, para sorpresa de algunos.*

*De la fundación de* Musa Musae, *la Academia al viejo estilo, que por iniciativa de Manuel Machado empezó a funcionar en 1940, ya escribí en otras ocasiones. Sin volver sobre lo dicho, baste recordar que respondió al espíritu de concordia de don Manuel y de quienes compartían su deseo de ampliar el ámbito de la convivencia, reuniendo a los escritores, sin distinción de ideas, o, mejor dicho, de ideologías. Las reuniones de* Musa Musae *se celebraron en el despacho de Llosent y Marañón, director del Museo de Arte Contemporáneo, y en ellas se leyeron poemas, prosa variada y hasta teatro.*

*En marzo de 1941 hubo en Madrid algunos casos de tifus exantemático. Cundió la alarma, quizá fuera de proporción con el peligro; la escasez de noticias y la abundancia de rumores hacía difícil precisar el alcance de la epidemia. Primitivo de la Quintana recomendó que quienes frecuentábamos la tertulia y nuestras familias nos vacunáramos, pues el «piojo verde», como el pueblo llamaba a la enfermedad, confundiéndola con el agente de su transmisión, podía ser contrarrestado con un producto descubierto, según creo recordar, por un científico polaco. Se confiaba en que el descubrimiento diera resultado, pues no había sido suficientemente experimentado.*

*Primitivo hizo los arreglos necesarios y a finales de mes fuimos a vacunarnos en grupos: mi familia y yo, con la familia Panero, Luis y Luis Felipe. La vacuna no era cosa de broma: nos asestaron en la espalda un pinchazo harto violento, mientras discutíamos las dificultades de distinguir el maligno piojo verde del inofensivo blanco.*

*Después de la inyección acudimos al* Hogar gallego *para templar las molestias con vinillo del Ribero y empanadas de marisco. Comimos como si compitiéramos, charlamos y cantamos. ¡Tiempos en que no estaba prohibido cantar en las tabernas! ¡Tiempos en que el piojo verde podía dar ocasión a explosiones de buen humor, compensatorias de otras frustraciones, de otras preocupaciones!*

*Dos semanas más tarde tía Máxima, Asunción y Charito Panero y yo salimos en el autocar de Miajadas camino de Guadalupe. Esta*

*no es la ocasión de contar las incidencias del viaje (realizado en condiciones increíbles), pero sí de decir que en él cayeron sobre los viajeros variedad de parásitos. Una vez en Guadalupe comprobé que en mi lote figuraba un piojo que reputé de «blanco», pero que Luis Felipe, presente en el hallazgo del animalito, calificó de «verde». Todo pretexto para cachondeo generalizado, pues como el poeta decía, «ahora es cuando vamos a saber si la vacuna produce efecto».*

*Nos habló después del «fantasma» del Monasterio. Lo del fantasma era palabra suya: se trataba de un perro lobo que aullaba en la noche no lejos de las habitaciones de la hospedería, dando la sensación de que un ser humano se quejaba. A la noche siguiente decidimos embromar a las chicas; un alemán y un joven andaluz entraron en el juego contando historias de muertos y cementerios. Así preparado el terreno, insistiendo en el tema, Luis Felipe y yo (que compartíamos una habitación) y el muchacho andaluz nos fuimos, dejando al grupo en el claustro, alumbrado de modo un tanto espectral por la luz de la luna. Envueltos los tres en sendas sábanas regresamos silenciosamente. Alguien nos vio: las chicas gritaron, asustadas, y Charito casi se tira por el alto ventanal que daba a las Villuercas.*

*Recuerdo estos pequeños incidentes para mostrar que la travesura no fue ajena al Luis Felipe juvenil. Y el ánimo de divertir y de divertirse no fue incompatible con lo que nos llevara a Guadalupe: ver bien los cuadros de Zurbarán con sus escenas de vida y sueños de olvidados padres jerónimos: «realismo mágico» el de aquellas pinturas que examinamos pulgada a pulgada, interesados por la materia y por la representación, por el arte de componer y por la sugestión del milagro suspenso en el cuadro. No resultó fácil ver la llamada «perla»: la ascensión de San Jerónimo al cielo. Para captar sus primores utilizamos una escalera de mano, realizando nosotros también un conato de ascensión que permitió explorar partes del cuadro que desde abajo no se podían ver.*

*Finalizados los oficios de Viernes Santo, desierta la iglesia, autorizó el prior que el organista diera un concierto a los huéspedes. Oída la autorización, un par de beatas se escandalizó o fingió escandalizarse de que se hiciera música en tal momento, a lo que el padre hospedero les contestó con una salida que aún las escandalizó más, obligando al buen prior a explicar lo que no parecía necesitar explicación: que Nuestro Padre San Francisco (franciscanos eran los frailes) predicaba la alegría, y que la música era un modo de mostrarla y de dar gracias a Dios. Y música hubo, maravillosa en el resonante espacio del templo: Wagner, Schubert, Mozart, Bach, algo de Beethoven. Luis Felipe, sumergido en sus pensamientos nada dijo hasta el*

momento en que un anciano general se arrancó pidiendo al organista que tocara «Los sitios de Zaragoza». Después de los «Encantos de Viernes Santo» y de la «Heroica», el despliegue de cornetas y bélicos arreos, transmitidos con sonoridad brillante por el riquísimo mecanismo del órgano, al poeta le pareció chocante.

Sábado santo visitamos Trujillo, y la horrenda estatua de Pizarro nos hizo pensar en la maldición del Inca y en las que merecía el autor del engendro. De Cáceres, más que palacios y arcos, calles y torres, recuerdo cuánto reímos cuando Asunción Panero, que había salido al Correo, volvió un tanto asustada porque varios mocetes, al ver el turbante con que se cubría, la siguieron dando voces: «A ésa, a la loca»; uno animaba a sus compañeros diciéndoles: «Agarrarle el chisme» (el chisme era una especie de alcachofa que coronaba el turbante), y otro se lamentaba al verla alejarse: «¡Que se ha escapao...!»

Días de calma y de alegría. Remanso inolvidable del que hablaríamos luego, como de territorios en que estuvimos casi por azar, países transfigurados por la nostalgia. Aquellos cuatro días de Extremadura los preservó la memoria con rara acuidad. Todavía veo en sus esquinas y laberintos a Luis Felipe, a tía Máxima, a Charito, ahora unidos en la muerte y en el recuerdo.

Por esas fechas Luis Felipe pasaba las tardes de domingo, o parte de ellas, en casa de don Manuel Machado, calle de Larra, para hacer «el cuarto» en la partida de tresillo que el autor de Adelfos jugaba con don Ricardo Calvo y el duque de Amalfi; el último se deslizaba fácilmente a la siesta (igual le ocurría en el Café), y era necesaria la presencia de ese «cuarto» que pasaba a ser imprescindible «tercero» cuando el duque se dormía. Entonces y en años inmediatos frecuentó la casa de don Eugenio d'Ors, donde los entretenimientos eran de otro orden. Vivía don Eugenio en un piso muy amplio y céntrico, calle del Sacramento, en los bajos del palacio de los marqueses de O'Reilly (la marquesa era la pintora Aurora Lezcano); allí se organizaban bailes de disfraces y fiestas animadas por el dueño de casa, que lo mismo proponía una charada o dirigía un minué que cantaba una habanera, música de Montsalvatge y letra del Maestro (como gustaba ser llamado), dedicada al crítico José Francés.

Intentaba yo, por aquellos años, escribir cuentos y novelas cortas, y Vivanco se ofreció a ver mis experimentos y a criticarlos. Me animó generosamente, como más tarde lo hicieron Leopoldo Panero y Luis Rosales, que publicó alguno de esos cuentos en la revista Escorial, recién fundada y dirigida por Dionisio Ridruejo.

*Escorial se instaló en los bajos de una casa, calle de Alfonso XII, frente al Retiro, piso lujoso y amplio, con una salita destinada a conferencias y conciertos, despachos confortables para Dionisio y Pedro Laín, subdirector de la revista, y uno, más pequeño, que daba al patio, para Luis Rosales. El ambiente era menos político de lo que podía creerse desde fuera, y poco político en sentido oficialista. Se beneficiaba de la personalidad tolerante del director, y del deseo de conciliación que él y Laín compartían. Ni en éste ni en Dionisio advertí signos de discriminación hacia los vencidos de la guerra civil; a los hombres los valoraban por carácter y conducta, no por ideología; a este propósito recuerdo una frase de Luis Felipe: «Poco hemos aprendido —dijo— si no sabemos que no es el color de la camisa lo que importa.»*

*Si tal afirmación hoy resulta obvia, ni en 1939 ni en los años inmediatos lo parecía. Por eso personas como Dionisio Ridruejo o como don Manuel Machado, resueltos a borrar las fronteras del partidismo y del odio, ayudaron tanto a quienes se sentían y veían como vencidos, aun sin que nadie se lo recordara (y nunca faltó quien se lo recordara).*

*La relación entre don Manuel y Luis Felipe tuvo un carácter peculiar; dentro de la corriente de simpatía que vinculaba al poeta maduro con los jóvenes, esa relación se ensanchó abriendo mejores cauces de comunicación y convivencia. No por casualidad fue Vivanco el encargado de comentar en* Escorial *(núm. 6, abril de 1941) el volumen de poesías completas (o casi completas) de Machado, aparecido el año anterior. No resumiré lo dicho por Vivanco; sólo precisaré que su artículo enlaza, contrasta y complementa el que años antes dedicara a Neruda. Al escribir «El poeta de* Adelfos*» insistió en la «vejez» de la poesía machadiana, entendiendo por «vejez» el hallarse más allá de las modas, de las escuelas y las novelerías; señaló su alejamiento del romanticismo y de la poesía pura, notando cómo se beneficiaba de un popularismo que le incitó a cantar como con frecuencia cantó.*

*En 1940 había aparecido* Tiempo de dolor, *segundo libro de Vivanco, y a principios del 41 una serie de «Baladas interiores». Poemas superados luego, pero si aquél no merece la severidad con que su autor llegó a recordarlo, las «Baladas» manifiestan la sinceridad del sentimiento religioso, característica de su poesía. Sentimiento en que se declaraba la exigencia de comunicar en la soledad y el silencio con esa presencia deseada y deseante (según Juan Ramón diría) del Ser reconocido o inventado en el sueño.*

*¿Cómo saber si Luis Felipe reconocía o inventaba esa presencia inmensa? Imposible responder esta pregunta; basta plantearla y cons-*

*tatar, pues eso sí parece indudable, que necesitaba creer en una instancia superior, sentirse en posesión de la palabra con que identificar, siquiera imprecisamente, el anhelo de trascendencia. En una de las «Baladas» decía: «¿Dónde estará la fe que me mantiene / como un enamorado del cielo más intenso?»*

*Pasando bruscamente a zonas de la memoria en que se alojan recuerdos más cercanos en el tiempo, pero distantes del presente en que escribo, diré que mi vida cambió desde que a finales de noviembre de 1941 marché a Santander. Allí viví dieciséis años. Iba con frecuencia a Madrid, incorporándome en estos viajes, generalmente rápidos, al grupo de que había sido parte. Ya no era el mismo ni lo mismo: cambiaban las circunstancias, y las caras; en las cenas de* El cuatro, *calle del Buen Suceso, donde Luis Rosales instaló su cuartel general, y en su casa de Altamirano todo era distinto, ligeramente distinto, pero lo bastante como para sentirse extrañado.*

*Con Luis Felipe, buen corresponsal en aquellas fechas (luego dejó de serlo, «rosalizándose»), comunicaba con frecuencia. Coincidimos en interés por el arte contemporáneo, interés creciente según fueron pasando años. Si en el primer número de* Escorial *publicó un ensayo —«El arte humano»— donde se acercaba más a la metafísica que a la estética, dando por acabados los movimientos de vanguardia, nueve años después y en la misma revista, octubre de 1949, escribía en muy distinto tono, sobre «Realidad e irrealidad del arte abstracto». ¿Qué había sucedido entre tanto? Por de pronto, su adhesión casi sin reservas a la modernidad en el arte, viéndola como exigencia de nuestro tiempo. Fue, pues, muy natural que cuando, desde Santander, le convocamos para interesarse en la* Escuela de Altamira, *recién fundada en Santillana por el pintor alemán Mathias Goeritz, con el apoyo de Angel Ferrant, Pablo Beltrán de Heredia y mío, su aceptación fuera inmediata y su colaboración constante.*

*Para el grupo inicial y para quienes fueron sumándose a él, Altamira era un hecho situado fuera del tiempo y del espacio, incontaminado por la posesividad del nacionalismo y las corrupciones de la historia. Joan Miró, Lloréns Artigas, Willi Baumeister, Eudaldo Serra, Alberto Sartoris, Sebastiá Gasch, Rafael Santos Torroella, Carla Prina, Ted Dyrsen, Luis Rosales, Modesto Cuixart, Eduardo Westerdhal, Tony Stubbing, Julio Maruri, Joan Teixidor, Enrique Lafuente, Eugenio d'Ors, Cicero Días y otros acudieron a las reuniones de Santillana del Mar, o, si no pudieron hacerlo, manifestaron su conformidad con los principios que la Escuela representaba, principios de libertad y de anticonformismo tan indispensables en el arte como en la vida.*

*Dejo para ocasión próxima la crónica de la Escuela y de sus congresos para atenerme a la participación de Vivanco en esas actividades. Según se habrá advertido al leer la nómina de la Escuela, junto a pintores, escultores y arquitectos figuraban en ella poetas y críticos. Vivanco poseía triple título: poeta, arquitecto y crítico. De esas reuniones, y de su amistad con Alberto Sartoris (interesado como él en los problemas de la arquitectura religiosa) y con Angel Ferrant surgió el proyecto de una catedral adecuada a los tiempos que se avecinaban, a los tiempos conciliares y, aún mejor dicho, postconciliares, que en 1949-50 hubieran parecido, si alguien mencionara su posibilidad, tan increíbles y remotos como un mundo de* science fiction.

*Además de una participación activa en las conversaciones de la Escuela, en la segunda reunión, septiembre de 1950, leyó una conferencia sobre «La génesis de la creación artística», en que expuso su concepción de la obra como exigencia espiritual, como algo que no se justifica por circunstancias extrínsecas, sino por esa exigencia misma. Veía el arte abstracto como culminación de esta tendencia, quizá por no interponer la representación en el goce o la contemplación del objeto. Consciente de que los valores representativos facilitaban la comunicabilidad, prefería un arte en que la «vida interna o vida pictórica» del cuadro (o de la escultura) alcanzara una dimensión absoluta. Al analizar los límites de la abstracción adujo razones convincentes para probar su creencia de que en las creaciones abstractas recuperaba el artista plástico realidades espirituales de que nos despojara la sociedad en que vivíamos.*

*El libro sobre Alberto Sartoris, el gran arquitecto y teórico italiano, fue la mayor aportación de Vivanco a las tareas de la Escuela. Primera de las monografías editadas por ella, incluía como las demás de la serie un estudio crítico, ilustraciones, esquema biográfico, índice de obras realizadas y proyectadas, relación de exposiciones y publicaciones y extensa bibliografía. Es uno de los trabajos más serios realizados por Luis Felipe, que expuso en él sus ideas sobre arquitectura y concretamente sobre arquitectura funcional. Que la poesía le atrajera con más fuerza que la arquitectura no quiere decir que ésta no le interesara o le interesara sólo como medio de vida (de «arquitecto remendón» se autocalificaba, con buen humor), sino que al escribir actuaba con una libertad que como arquitecto no tuvo. En ambiente más poroso a la renovación artística que la España de los años cuarenta, con más y mejores oportunidades de llevar a la práctica sus ideas, le hubiera sido posible experimentar en arquitectura como experimentó en poesía.*

Tres años vivió la Escuela de Altamira con vida activa y realizadora, desde 1948 a 1951. Las reuniones de Santillana, en septiembre de 1949 y 1950 fueron la culminación de sus actividades, en cuanto permitieron discutir amplia y libremente los problemas de la creación artística y —creo yo— preparar el terreno para el cambio en la actitud del público. No contaré las luchas menudas a que nos vimos arrastrados, pero sí que cuando insidias y calumnias se alzaron contra la Escuela, precisamente por haber tenido éxito, por la resonancia inesperada de sus actividades, no fue Luis Felipe de los menos dispuestos a enfrentarlas y contrarrestarlas.

En los días de Santillana, el ambiente fue muy grato. Si las conversaciones «oficiales» tenían límite, no lo tuvieron las charlas ininterrumpidas en que nos enfrascábamos de la mañana a la noche, ni las bromas y chistes en que lució su ingenio el ceramista Lloréns Artigas, Pepito, persona de extraordinario gracejo que no se limitaba a contar anécdotas y chascarrillos: los representaba. Después de cenar se resolvían charadas en vivo, y se representaban pantomimas, una de las cuales, titulada (y el título era el punto de partida, sin más) «La muerte de la viuda», alcanzó gran éxito por la conjunción del expresivo Pepito, actuante como «viuda», y el no menos divertido Cicero Días, pintor brasileño a quien correspondió improvisar e improvisó de modo muy cómico el papel de amante celoso.

Cierto día, María Luisa Vivanco, recién llegada a Santillana, paseaba por las inmediaciones de la cueva de Altamira, gozando el esplendor otoñal de la tarde y extrayendo de una pequeña flauta los pastorales acordes propios del lugar. Sentíase libre en la soledad del campo cuando, al conjuro de la siringa agreste, brincó ante ella un hombre grande de pelo largo y barba crecida, dispuesto a danzar al son que se oía: no era un prehistórico, sino Tony Stubbing, pintor inglés tan rápido en ajustarse a las circunstancias como la propia María Luisa.

Desaparecida la Escuela, siguieron los Vivanco yendo al Norte, veraneando en Noja, en Celorio, en Somo y en otros lugares. Pero esto es ya historia de años posteriores, cuando Luis Felipe cuajó en el poeta maduro cuya imagen hoy se nos impone. En 1949 había publicado Continuación de la vida, obra de enlace, precursora de El descampado, que lentamente crecía cuando nos reuníamos en Santillana. No más tarde de 1951 apareció, en La isla de los ratones, la revista santanderina de Manuel Arce, el poema inicial («No me hace falta») del libro que no saldría hasta 1957.

Estoy viendo al Luis Felipe distante: al joven de 1935, en Madrid, de 1941, en Guadalupe; al menos joven, de 1950 y 1951, en Santi-

*llana. Es casi el mismo: en sus silencios, en su risa, en el levantar la ceja como si interrogara el interlocutor. Sí; le veo grave y alegre, cordial sin exuberancia, comenzando en el titubeo para desembocar en la seguridad, tranquilo y, al menos en apariencia, generalmente sereno. Maduró pronto, muy pronto, como lo testimonian sus escritos: tuvo ideas claras y las expuso en prosa lúcida y transparente, que no envejece. Pudo ser «importante», pero la importancia no le importaba; sí la fidelidad a un ideal de conducta tan puro que le impuso un vivir que a menudo fue un renunciar. Y, dato curioso, entendió y no culpó a quienes se condujeron de otra manera por ser de otra textura: no solamente no condenaba, sino que —salvo caso de indignidad notoria— apenas juzgaba. Fue «auténtico», es decir, fiel a un proyecto de vida (de que hablé al comienzo) dictado, y quizá impuesto por exigencias a las que resulta difícil dar nombre. No es difícil, en cambio, entender que si ahora lo vemos como destino cumplido es porque supo forjarlo con sus propias manos, con el obstinado rigor de quien aspiraba a lograr en persona y creación una armonía ética y estética.*

*RICARDO GULLON*

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO, Illinois 60637
(U. S. A.)

# RECUERDO Y PERFIL DE LUIS FELIPE VIVANCO

*Las horas y días que compartí con Luis Felipe Vivanco dibujan su imagen y desarrollan una película incompleta pero sentida de lo que para mí fue. De alguna manera los amigos somos para los amigos eso: reflejo de mutuas imágenes, temblores de aguas en las que el alma del amigo se refleja, respuesta, sin palabras a veces, al latido de la amistad. Y aquí tenemos este vario, misterioso (¿qué no es misterio en la vida de cualquier hombre?) rostro del amigo ido, reflejándose en nosotros, temblador dentro de nosotros, desprovisto ahora del instante y la circunstancia, fijo en su esencia, purificado con la vida y el dolor de una ausencia que siempre en estos casos nos resulta injusta. Aparece la figura alta, cetrina, el gesto aquel suyo característico de enarcar las cejas, amparando una voz suave, entrecortada, salvo cuando la enardecía la generosa pasión o el legítimo entusiasmo. Del recuerdo de mis encuentros con Luis Felipe Vivanco sale el Luis Felipe de los tiempos de dolor, que no son exactamente los que corresponden a su libro del mismo título. Mi más asidua relación con él tuvo lugar en esa última etapa de su vida, su etapa más dura y difícil. Sin embargo, mi primer recuerdo de Luis Felipe, prescindiendo de los anteriores a la guerra, hoy desvanecidos —aquella Memoria de la Plata—, es el de un Luis Felipe feliz, envidiablemente feliz. Fue en casa de Dámaso donde lo encontré. Yo no vivía entonces en Madrid, debió ser muy a los comienzos de los cuarenta, cuando aparecieron María Luisa y él como la representación de la felicidad misma. Aquella aparición no se me ha borrado todavía, ni aquel rápido encuentro con la dicha. Más tarde nos vimos anualmente en Gredos, aquellos siempre fugaces días de Gredos donde tan bien se hallaba consigo mismo, frente a los piornos y la nieve, con y bajo la palabra encendida de don Alfonso Querejazu. Este Luis Felipe de Gredos era feliz, con una felicidad distinta de aquella del primer encuentro. Cuando allí hablaba como poeta (era el poeta en él lo que sobre todo atraía a don Alfonso, poeta él mismo), lo hacía a borbotones, en encendimientos súbitos, que rompían su ensimismamiento,*

*su ausencia o sus distracciones habituales, aquel ir andando por dentro que tan suyo era. Pero no son sólo estas imágenes, que tan fiel reflejo tienen en sus poemas de entonces, las que ahora prevalecen para mí, sino que a ellas vienen a sumarse las de mi último encuentro con él, pocos días antes de que se nos fuera, de aquella manera tan cruel como se nos fue. En ese encuentro final, con la mansedumbre de siempre en la voz, desde la profundidad de su pena, ceñido por la pena, me la fue contando. Se adivinaban en el relato los interiores socavones del sufrimiento contra las ya débiles paredes de su corazón. Así acabaron por destrozárselo en el socavón final. Entre aquel primer encuentro y este postrero mediaron otros frecuentes, en los que, aparte algunas admirables virtudes, podía advertirse, sobresaliendo, la del pudor del sufrimiento, llevado con una irónica dignidad, cual no la he visto en nadie. En esos encuentros dejaba caer la cuita, el silencio o la reflexión, en la lenta voz con que los desgranaba, tras los que aparecía la plena conciencia de la carga de la vida, y un Luis Felipe, no menos pleno, sí más purificado por las variadas ocasiones de desventura que le tocó afrontar y que tan fecundamente lo maduraron. Resplandecían su pureza, su humildad, la aceptación ni amarga ni falsamente exhibidora, de un destino al que lo ataba una condición que consideró irrenunciable y que fue definitiva y definidora en su vida: su condición de poeta, su cadena y su salvación. Condición influida, como es natural, por las varias circunstancias que hubo de atravesar y que le atravesaron y que tienen reflejo en las sucesivas etapas de su obra poética. Circunstancias que transformaron el juvenil Luis Felipe con todo lo del mundo al alcance, en el «sobrero, huido» Luis Felipe según su verso de años más tarde. Reflejo, en la obra desde los poemas religiosos y los de amor, a los de* El descampado. *Fue justamente la fidelidad a su vocación, la irrenunciabilidad a la llamada, en una entrega total, a sabiendas de las múltiples renuncias que le imponía, pero con la clara conciencia de su última fecundidad, lo que acabó por configurarlo. Dado a la poesía, reclamado por ella, no le exigió ninguno de aquellos aparejos externos o el halago público, con los que a veces colma y a veces desfigura a sus elegidos. Pudo ser la poesía para él una forma de evasión. Humanamente en ocasiones como las suyas para cualquiera lo hubiera sido, pero la pureza de su propia vocación se lo impidió. Y ello diría yo que en una superación de entrega cada vez más acendrada, en la que precisamente aquellas circunstancias que hubieran justificado el hecho, fueron las que más contribuyeron a evitarlo. Sabía con Quevedo que «a Dios quien más padece se avecina» e hizo de ello su salvación. con la necesaria humildad y conocimiento de su limita-*

*ción y su alcance, con el siempre temor de tener la palabra en los labios y quedarse sin pronunciarla. Efectivamente esa dualidad entre hombre y poeta, entre la perentoriedad y los condicionamientos en los que la vida del hombre ha de moverse y más en ciertas fases históricas y la libertad sin la que el poeta nada puede crear, acabaron por confluir en su vida y su obra. Dualidad bien aparente en ésta. «Ser hombre, dice, esta conciencia supervisora y póstuma de estar equivocado siempre y de no tener más remedio que estarlo.» Y frente a tal conciencia de la perenne equivocación que es la vida del hombre, la afirmación del poeta y su virtualidad. «Ser poeta, suspender en el aire, laborioso de un día y otro unas pocas palabras necesarias.» Las pocas palabras necesarias, las pocas palabras verdaderas de don Antonio, las pocas palabras, la palabra, a la que siempre llegamos en una última reducción, instrumento del hombre y el poeta, lugar donde ambos se encuentran y consuman. Suspendiendo en el aire unas pocas palabras, tratando de suspender en el aire su palabra, en la tremenda lucha con la palabra del verso de Eliot, a «jornal de su pena y su cuidado», pena y cuidado que fueron cayendo sobre él dolorosamente, sin poderse escapar de «su rostro y su verso» como él mismo dice en algún lugar. Surgida de la realidad, en donde toda humildad madura, la poesía de Luis Felipe no hace más que reflejarla trayendo al poema en esta postrer etapa, no «aquel gozo que el dolor alcanza» de su verso primero, sino el incontenido reproche al Dios excesivo que lo hería «con la humildad de su quehacer». O aquel tremendo al cabo de los años, «que Dios había hundido tanto» y que en definitiva sirvieron para completar y perfeccionar «el dolor de su historia». Estas líneas quieren recordar el puro temblor de su vida, puro temblor inútil la creía él, perenne temblor, pensamos nosotros, que fue su vida y es su obra, ejemplo la una y realidad la otra, herencia suma que de él nos queda.*

*JOSE A. MUÑOZ ROJAS*

Espalter, 3
MADRID

# TESTIGO POSTUMO

*A María Luisa Gefaell, que compartió la vida de Luis Felipe y ahora tendrá que compartir su muerte.*

*Para aquellos que no conozcan esta anécdota, la voy a recordar. Luis Felipe Vivanco, en el año 1936, vivió en Madrid el alzamiento. Igual que tantos españoles, buscó refugio en una embajada. Se acogió a la bandera de Turquía, y, pasado algún tiempo, con numerosos refugiados, marchó en barco hacia Italia. Cuando llegaron a no sé qué puerto —no creo difícil averiguarlo— les dijo el capitán que sólo podían abandonar el barco simulando una huida antes de que atracaran. Para no crearle problemas a la embajada tenían que arrojarse al mar, en cumplimiento de las leyes internacionales, para llegar a Italia como evadidos y no como invitados. Luis Felipe le dijo al capitán que él no sabía nadar, y esto era cierto. El capitán le dijo a Luis Felipe que lo sentía mucho, pero que estaba obligado a arrojarse al agua para salvar la responsabilidad de Turquía. Y Luis Felipe, naturalmente, lo hizo. Se tiró de cabeza al mar y se salvó como pudo. Supongo que alguien le ayudaría. Dios aprieta, pero no ahoga. Pues bien, debo deciros que esta anécdota que le he escuchado alguna vez es propiamente su retrato, casi su biografía. El poeta Luis Felipe Vivanco era un hombre que no sabía nadar, y al que todos los días algún capitán más o menos turco le obligaba a tirarse al mar. Luis Felipe siempre lo hizo en cumplimiento de algún deber, y a trancas y barrancas salvaba la pelleja. Es claro que la humedad se le quedaba dentro. Así ha vivido siempre: con la humedad del deber cumplido en una vida que cada día se le fue haciendo más innecesaria.*

*El día 21 de noviembre de 1975, Luis Felipe murió en Madrid. Murió de una corazonada o, si se quiere, de una cornada del corazón. Así tenía que ser: era su muerte propia. Ha muerto un gran poeta, ha muerto el gran poeta Luis Felipe Vivanco. Ya no podrá tener el premio Nobel del corazón. No tuvo honores póstumos. A los sesenta y ocho años de edad no era debidamente reconocido ni conocido. Le costó mucho conseguirlo. Le costó mucho esfuerzo, mucha hambre, mucho heroísmo y muchos quebraderos de cabeza, pero lo consiguió. Tenía su orgullo puesto en ello: quería morir como español.*

*Murió, por consiguiente, sin ocupar el puesto que merecía. Tal vez la muerte se lo dé. En España, los puestos adelantados se ocupan, generalmente, de manera indebida y al buen tuntún, pues los mejores españoles, desde hace años, no se incorporan a esta rebatiña. Si alguien quiere seguir un buen ejemplo, y él lo fue en muchas cosas, no tiene más que recordar su esquela de defunción. Puede leerla en los periódicos. Ella ha sido su testamento, su único testamento. En el sabio lenguaje popular, los vivos son los desaprensivos, y en la vida española, como todos sabéis, los puestos son ocupados por los vivos y las vacantes por los muertos. No debe preocuparnos. Al fin y al cabo esto es lo más seguro. Siempre se cuenta, al menos, con la vacante propia. «Yo me sucedo a mí mismo», dijo un gran español. Todos llevamos a cuestas nuestro luto, nuestra semilla súbita, nuestro prestigio siempre en ciernes, porque la muerte es nuestra herencia, y cada cual tiene la suya. A español muerto, la cebada al rabo, Luis Felipe. Hay hombres que se mueren para disminuir y hay hombres que se mueren para crecer. No hay que dolerse si no nos toca el premio. Quien se duele de algo, ya ha fracasado en vida. Las cosas son así, pasan inexplicablemente. No hay que pedirles otra cosa, en todo caso tienen sentido. Un muerto es, siempre, un buen ejemplo. Basta morir para estar en auge. Tal vez hay hombres que se mueren para nunca, y hay hombres que se mueren para siempre. No los podemos olvidar. Al olvidarlos nos quedaríamos huérfanos, nos quedaríamos sin lo mejor que hay en nosotros. Se nos haría la vida irrespirable como si el aire, en torno nuestro, se quedara vacío. También los muertos en España siguen viviendo así, siguen viviendo en el aire; no tienen tumba, sino nicho. Tú eras hombre, poeta y arquitecto y todo lo sabías sin enjuiciarlo. Quede el honor y el deshonor para los enjuiciadores. Tú sabes, bien a costa tuya, Luis Felipe, que cada español lleva su muerte en brazos y ocupa ya su nicho en el vacío. Por eso te hablo ahora de este modo con amargura y sin dolor. Puede hacerme sufrir la tristeza que me causa la ausencia, pero el dolor nos vivifica. Lo grave de tu muerte es que la falta de algunos hombres, como Dionisio y tú, va a dejar en España un hueco irreemplazable. Es cierto que los vivos seguirán ocupando el vacío, pero nosotros, los españoles no profesionales, nos sentimos disminuidos. Todos valemos menos de lo que ayer valíamos. Todos valemos menos con tu ausencia. No vamos a olvidarte, puesto que en toda muerte hay una culpa colectiva. Ni siquiera será preciso hablar de ti para dar testimonio de tu ausencia. Todos la sentirán en torno suyo al vernos a nosotros desnudos, supervivientes y alquilados. No vamos a olvidarte, ahora que el mundo de los otros —el mundo siempre es ajeno, Luis Felipe— va a comenzar a hacerte la*

*justicia que te negó. No podemos hacerlo. Contigo hemos perdido un gran amigo y un apoyo, pero también perdimos algo más necesario en nuestros días: perdimos un ejemplo, y no tenemos tantos. Te seguiremos necesitando para ser lo que somos, y cada día se hará más huérfana y más desesperada nuestra necesidad. No vamos a olvidarte. Vas a seguir doliéndonos como el muñón recuerda el brazo y denuncia la falta. Muerto y creciendo, seguirás siendo nuestro brazo.*

*Quizá tu muerte ha sido prematura; quizá tu vida será póstuma; quizá estoy seguro de ambas cosas. Pero no lo puedo afirmar. De la verdad sólo puede afirmarse que es verdad, y todo lo restante son utilizaciones administrativas y patrióticas. A nosotros no nos han importado nunca —sólo nos ha importado España—, y no van a importarnos ahora que estamos muertos. Todos, los unos y los otros, los otros y los unos; los paralíticos absolutos y los paralíticos pudibundos; los que utilizan la verdad a mansalva, como un timbre de alarma, y los que la utilizan a tientas, como una provocación. Tu muerte ha sido prematura porque te sorprendió cuando escribías tu libro más sacudido y original. Creo que será el más fecundo de tus libros. Es además tu testimonio póstumo. Se llama* Prosas propicias, *como otro libro, antípoda y gemelo, se había llamado* Prosas profanas *en su día. Un título es un rostro. Este es tu rostro, íntimo, tu rostro irónico, y pertenece a tu sistema defensivo, y aun debiera decir: a tu armamento defensivo. No es lo más importante de tus libros, ni falta que le hace. La importancia la buscan los impotentes, los incrédulos, los paralíticos, los políticos, los cuadriláteros y los rinocerontes. Tampoco es el más logrado ni el más perfecto de ellos, ya que la muerte, no sé si por fortuna o por desgracia, le ha servido de rodrigón y de ama seca. No es un libro a la moda: es un ser vivo. El más afortunado, el más caliente y genital que has escrito. Un libro posesivo y causahabiente, de sacudida y tente tieso, donde el sarcasmo tiene a veces deslumbramientos de orgasmo —era tu orgasmo con la muerte— con su caída en el vacío y su desasimiento terrenal y su fruición. Nos quita la ceguera y nos devuelve la inocencia. Sus palabras van creciendo al leerlas. Se apoderan de ti. No dan cuartel. No nos deleitan, nos amargan. No nos convienen, nos desmienten. Nos quitan, como pueden, la mentira, la contaminación y la suciedad. Nos desganan de todo, pero también nos llaman a la acción, aunque nunca sepamos a qué acción. Las sientes en el cuerpo como un tiemblo y tienen algo de cópula mortal y algo tienen de despedida. Ya sabes, Luis Felipe, que la honradez siempre ha estado en el mundo despidiéndose. Yo diría que las palabras de* Prosas propicias *se despiden, se van para justificarse, como si se acostaran, para siempre, a*

*morir. Son justas, y por serlo, son excesivas, apremiantes, proféticas. Se nos aprietan los dientes al leerlas, pero se nos aprietan sin agresividad. Tanta es su hombría.* Prosas propicias *es el libro más estimulante y honesto que se puede leer y el más independiente y testarudo, pero es tan adherente, que algunas de sus páginas te enferman, te levantan la piel. Su lenguaje es un sarpullido. Nada de palabritas de cabello de ángel. Entre la yesería del mundo poético actual, con su miel enlatada, su soga para ahorcar y su vilipendio, este libro hará ley. Se impondrá por contagio y por derribo. No necesita comentario, ni crítica, ni apostillas, ni profesorerías. Es preciso leerlo y nada más. Con ello basta, y es lo que voy a hacer ahora. Escuchad uno de sus poemas más enérgicos y enteleridos. Es un poema que te retrata de cuerpo entero, que te retrata, Luis Felipe, como el hombre que fuiste. Voy a leerlo con orgullo.*

HACER DAÑO

*Cantan para hacer daño. Sueñan para hacer daño. Nacen para hacer daño. Construyen, se alimentan abren las puertas miran y contemplan triunfan para hacer daño. Pintan limpian bendicen se aquietan se enamoran acumulan regulan inoculan vinculan siempre para hacer daño. Crecen para hacer daño . Reman riman respiran nadan en libertad corren hacia el abrazo haciendo daño. Rezan haciendo daño. Esperan y hacen daño. Dibujan y hacen daño. Su danza, su alfabeto, su trigo su verdura su incienso su entusiasmo su animación sus aulas su caridad sus besos sus clínicas su arroyo sus álamos cantores, sus quimeras sus coplas sus alforjas sus olas y viajes su ventana y su luz es hacer daño. Viven haciendo daño (su timón y sus risas su rocío y sus lágrimas). Se afanan se atropellan se pegan entre sí se hacen daño tal vez para hacer daño . Retozan son felices ignoran y recuerdan las fechas desagravian y embisten y se repiten niegan y vuelven a lo mismo se portan bien comprenden descubren la verdad y hasta piden perdón para hacer daño.*

*Ya habéis oído este poema. No lo vais a olvidar. Su primera lectura fue para mí como escuchar los pasos del ángel exterminador que venía a devolvernos, enriquecida, la misma vida que nos quitaba. Luis Felipe lo ha escrito, lo ha vivido y lo ha muerto. Luis Felipe vivió difícilmente, como a destajo, y se condujo siempre con dignidad y con limpieza, con entereza y caridad. Es cierto, con todos fue caritativo, menos consigo mismo. Era un rebelde nato que ni siquiera se conformó con ser tan hombre como fue. Mientras vivió dándonos alegría, se llamaba Luis Felipe Vivanco.*

*LUIS ROSALES*

Altamirano, 34
MADRID

# LUIS FELIPE VIVANCO EN SU PALABRA ESENCIAL

*¿Qué es recordar a un amigo? ¿Qué es recordarlo cuando ya no es posible ni una brizna de proyecto en que él esté presente? Recordar es, casi siempre, arrepentirse, sentir que algo queda incompleto, que no se hicieron plenas y cumplidas las posibilidades que teníamos: eso en el recuerdo de una amistad significa que no hubo toda la comunicación deseada, que la vida nos agita y zarandea; recordamos más lo que no fue que lo que fue, y eso deberíamos impedirlo ahondando en lo que se logró y gozó, lo que nos personeó más. La amistad con Luis Felipe para mí, para todos, cumplía con esa perfección no frecuente que es enriquecer en el contacto con el otro la propia personalidad. Hubo tiempos de convivencia diaria con él, en empresas comunes, en muchas ocasiones cotidianas, en esa vida diaria que él supo hacerla auténtica, con aquella manera suya ensimismada y entrañable, entre sus largos silencios y sus pausadas palabras. Recordar a un amigo es recordarlo en sus voces, y cuando ya apenas podía verlo, por los cambios y agitaciones de mi vivir, solía escuchar esos discos en que estaban recogidas palabras suyas que siempre me evocaban horas de íntima y fraternal compañía. Y le oía sus palabras en verso y prosa, y le leía oyendo el metal cascado de su voz. Recordaba al amigo, vivía con el poeta.*

*¿Qué es recordar a un poeta? A un poeta no hay que recordarlo, hay que hacerle presente en nosotros. Su palabra es lo que vale. Podemos recordarlo, si lo conocimos, en la creación de esas palabras, leer sus manuscritos, haberle visto escribir, saber a qué circunstancia vital, a qué personas, lugares, tiempos, ocasiones se refiere un poema, una narración o parte de ellas. En Luis Felipe Vivanco esto era posible porque la radical encarnadura de su poesía en su vivir era grande. Pero no cabe duda de que ese vivir, como el de todo poeta, el de todo artista, tiene una peculiaridad grande, la de que la huella se encarna también en la materia elegida, a veces se busca la ocasión, en otras la ocasión viene rodada. Mucho hablé de esto con Luis Felipe Vivanco; él, que tanta vida metía en la palabra, era*

*opuesto al realismo; cuando tentó el relato, me dijo* que era opuesto *a todo modo realista. Me penetró* Tiempo de dolor, *pero no me añadió nada el conocer a una muchacha rubia, alta (con voz que no me gustó), a la que solía ver, y mirar, en los conciertos. Me la presentó el mismo Luis Felipe. Pero en la articulación de la realidad en la obra ¿no hay un espíritu del tiempo, una presión del ambiente? ¿No respondía, también,* Tiempo de dolor, *insisto que también, a una manera neorromántica que surge en la literatura española hacia 1935? Recordemos cómo otros libros bellísimos, de amor, de esos años,* Razón de amor, La voz a ti debida, Abril, *tenían raíces reales.*

*Más auténtica, más verdadera, es esa poesía que en Luis Felipe Vivanco, como en Luis Rosales, convierte a lo cotidiano en palabra. Lo cotidiano, que es como una noria cuyos cangilones pueden subir llenos de alegrías y volver vacíos. La vida cotidiana, en el hogar de Luis Felipe y María Luisa, en su casa, en sus tiempos en el campo, han dado libros que nos son necesarios, que tienen que estar presentes en nosotros, libros de hondo amor y serena paciencia. Los últimos tiempos trajeron tremendos dolores y al fin la muerte. Pero los libros esenciales de Luis Felipe Vivanco quedarán más allá de su vivir, con una presencia viva. ¿Son ya horros y autónomos sus textos? Recordar a un poeta cuando ha sido un amigo nos exige agotar la posibilidad de que lo externo al texto nos ayude a una comprensión generalizadora que sirva no solamente a nuestro vivir, sino que ayude al entendimiento por los demás. Ciertamente los que conocieron a un gran artista pueden dar una visión de la radicalización de la obra en la vida, pero muchas veces los anecdotarios no añaden sino poco, y ese poco no vale nada. Vivimos en la realidad, no en la teoría, esa cuestión disputada de la autonomía de la obra de arte, y ese problema de la recepción, como hecho personal, que es lo auténtico. La plenitud receptiva de cualquier mensaje, de este mensaje vivido que es la poesía de Luis Felipe, es la modificación de nuestro ser; esa modificación puede ser grande o chica, y tiene que ser activa. Comprender es comprendernos. La poesía de Luis Felipe Vivanco puede ser comprendida sin necesidad de complementos impertinentes de carácter biográfico, porque en su sencilla apariencia cotidiana es de muy considerable riqueza y complejidad. Es poesía esencial, es decir, aspira desde siempre a penetrar en la riqueza del ser, en las distintas articulaciones, armonías y desarmonías con que se nos aparece la realidad. El poeta, ese poeta, Vivanco, intenta modelar, con un dominio magistral en la elaboración, esa penetración múltiple y armonizadora de las fuerzas del ser, de las fuerzas de cada una de las realizaciones del ser. No es abstracción, y en algunos*

*poemas hay una acumulación no caótica de muchos seres que realizan el ser. Algún poema, encuadrándolas en la amplia limitación de catorce sílabas, ofrece desgranadas palabras, expresadas en admiraciones ponderativas. Hay la asombrada visión del ser, sin más que el mismo ser, desde lo mínimo e inmediato hasta los horizontes. El poema a que me refiero, «Sólo a ti te lo digo», es quizá el texto en que aparece con más plenitud esta manera de vivir asombrada, con un pleno conocimiento poético, es decir, por consustancialidad.*

*Por ello cuando nos encontramos con un texto en el que, en una fase primera, queremos no analizar, sino ir penetrándonos de su complejidad, tenemos unas referencias personales, tendremos que ser prudentes en ellas; tenemos que esforzarnos en sentir porque por encima de esa realidad, que por otra parte nunca conocimos ni puede conocerse, del vivir de un poeta alea algo que ya está exento y glorioso, como un ave en el cielo. Tenemos que intentar, después, interpretar.*

*Tengo junto a mí un ejemplar, manoseado, releído centenares de veces, de* El descampado. *Me lo dedicó Luis Felipe, a mí y a Marga, en junio de 1957. ¿Podría interpretarlo? ¿A qué llamamos interpretar? ¿Tiene que ver nuestro oficio con el arte del músico intérprete? Hace años, en Alemania, cruzábamos cartas María Luisa Gefaell y yo: en ellas se veía, junto a su honda bondad, su arte, que se lograría después en sus maravillosos libros. Pero entonces María Luisa (aún no le había yo hablado de ese hombre excepcional que era Luis Felipe) estudiaba en este Munich (en que ahora me ha tocado vivir) clavecín y creo que órgano. Me hablaba en sus cartas de la angustia de ser intérprete. El intérprete de un texto debería asemejarse al de una obra musical, creo que le dije, si sabe destacar en una sucesión los momentos en que todo se concentra en un mínimo elemento que destaca, con su valor material, un nudo esencial del contenido. Hay que llegar a ver cómo una poesia de* El descampado *tiene unos elementos presentes en el idioma, pero que son los que el poeta ha elegido para sentir esa anudación de partes en un todo, de seres en el ser.*

*Quise interpretar* El descampado *hace algún tiempo. El libro me había penetrado mucho: lo leí en diversos momentos. Amor al paisaje, gozo del paisaje, por natura y cultura, eran y son esenciales en mí, era vida y eran las lecturas de siempre, Giner, Azorín, Ortega, Miró...; eran trabajos y cursos. Pero ahora existía una nueva fuerza. Leí también el libro en un viaje a mi tierra extremeña, en una tarde entre lluviosa y soleada. No se trataba en esa lectura de una correspondencia que tantas veces he buscado, con fracaso siempre. Era*

*una verdadera instauración de una forma esplendorosa que iluminaba mis propias percepciones y experiencias.*

*El libro tenía además ciertas raíces de recuerdo en el vivir en amistad con Luis Felipe. Se sabe que su título se refiere a un terrero sin casas que estaba frente a la casa de Luis Felipe Vivanco en la avenida Reina Victoria, una de esas calles*

> *que desembocan en el campo*
> *cubiertas por las yerbas de cada primavera;*

*en ese descampado jugaban los hijos de Luis Felipe y a veces los míos: veíamos su seca humildad madrileña desde las ventanas, en las muchas tardes que pasábamos en esa casa llena de libros y cosas: en esas tardes otro gran poeta, otro hombre de enorme dignidad, José María Valverde, iba conociendo a Pilar Gefaell. Pero* descampado *quería decir también, con una significación que la constituye en palabra única, la manera de ser del hombre que está alejado del campo, del paisaje. De esa manera, si la naturaleza es la materia del libro, una naturaleza concreta, cuya manera de ser la interpreta el poeta y la modela en una forma proporcionada con un sabio arte y que relumbra en su perfección de obra autónoma, también el temple con que se logra es entre asombrado y alejado, entre gozoso y nostálgico.*

*Fui a ver a Luis Felipe una tarde y le pedí datos sobre las referencias reales de cada uno de los paisajes. Es una visión de España. Otra vez un poeta nos enseña el ser natural, pero con una fuerza siempre cambiante. En las observaciones que tengo anotadas hay referencias al campo castellano, de sierra de Abantos (V) (VII), Villaviciosa de Odón (X) (XVI), a la Ciudad Encantada (Cuenca) (VIII), a Villacastín (Segovia) (XII), Piedralaves (XX). El Norte y Galicia aparecen en reflejos de Buelna (XV, con recuerdos de infancia de Cercedilla (XVII) (XIX), Noja (Santander) (XXII); las islas Cíes (XXII); también el Sur, tierras de Almería, en la sección «La vida asonantada». Dejo la última referencia a Guadalupe en el poema «Vivir es olvidarse», que está dedicado a mí. En las referencias evocadas por la palabra del poeta se me funden mis propias experiencias vitales, muy hondas y decisorias, del monasterio y sus tierras con un recuerdo algo vago del viaje de Luis Felipe con episodios que tenían que ver con sucesos del tiempo, con episodios que a su vuelta reíamos... Sí, vivir es olvidarse... Y en muchos poemas de* El descampado *no hay notas mías; en uno apunté: «El mismo poeta no lo sabe... ¿Gredos?» Y en realidad podríamos ver cómo hay unas vivencias y presencias comunes que, articuladas en la palabra del poeta, esencializan el mundo.*

*Porque la palabra de Luis Felipe Vivanco sería definida como palabra esencial y esencializante. No es esto el capítulo que faltaba a su libro sobre poetas españoles contemporáneos. Es sólo una definición derivada de un análisis de los poemas, de la lectura penetrada de ellos. En Luis Felipe Vivanco hay una afirmación jocunda del ser, en sus seres. Su palabra selecciona y va negando, por el asombro y la verdadera oración, el episodio de cada momento, la realidad temporal del ser. Y se niega después esa negación elevando el instante vivido a la repetición hincada en el ser, repetición que aflorara en las frecuentes anáforas y en el siempre. Cada palabra hace totalizador al contenido, y al comunicársenos en la plenitud del poema lo que se nos evoca en nosotros es una nueva realidad, la nuestra, vivida y ahora más fantaseada. Una función excelsa de la palabra es la fantasía, el ensueño.*

*Baste con esto para afirmar la autenticidad del libro. No es lícito ir confundiendo punto a punto palabra y realidad: no es lícito porque no es posible. Pero tampoco creer que el texto sea algo sin veracidad. Ya hemos dicho que es un mensaje con conocimiento más que sentimiento. No quiero tampoco ver demasiado, jugar al simbolismo que convierte cada ser en un signo cerrado. Ver al ser como es, y cómo opera en su vida y sobre la nuestra, y sentir esto como lucha que provoca cansancio.*

*Cansado de palabras (y también de silencios).*
*Cansado de evidencias (y también de misterios).*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*Cansado de ser otro (tal vez de ser yo mismo),*
*me entregaré a las cosas que no ambiciona nadie*
*para ignorar con ellas, libre de otros dominios.*
*Sólo tuya, Señor, la realidad del mundo*
*(y la palabra viva que se acerca y reduce*
*su exceso de conciencia para ser algo tuyo).*

*Aprendimos en José Luis Aranguren, y lo he dicho, que los tres momentos del vivir son el instante, la repetición y el siempre. Tres modos que, insistamos, están presentes en la formalización poética del autor de* El descampado, *como lo están en todos sus libros. En éste el instante, ya lo he dicho, da una palabra directa, sin verbo, sólo sustantivos. La repetición se observa en el uso casi constante de las anáforas, que, fundidas con el talante y la tematización religiosa, refuerzan el carácter de plegaria que posee esencialmente el libro. Pero una plegaria es ante todo un intento de diálogo. En casi todos los poemas esa organización repetitiva de lo que en insistencia se comprende por la penetrada definición, por el asombro que crea*

las oraciones nominales o las exclamaciones, selecciona elementos diversos que tienen sentido. Así la anáfora del desde en el poema II, el despliegue de sufro en el poema VI, el oh tiempo en el poema XVII.

Con esto no hago sino ver que la interpretación, que necesitaría un análisis que no es momento de hacer, percibe este carácter de mundo en plenitud y límites. El tiempo se detiene, y cada momento narrativo que percibimos, a veces con referencia a la vida cotidiana, se convierte en un siempre.

Mundo amplio, con límites. La forma articulada en versos amplios, de catorce sílabas, despliegan como un cantollano con silencios. Hay una tensión en la forma entre la amplia visión y los íntimos detalles. En todo hay sentido y plenitud, es un libro que nos enseña a ver el mundo, a gozar de ese mundo que está en la palabra de Luis Felipe. Tenemos que quedarnos en ella, pues sólo en ella tenemos ese conocimiento, no aspiremos a más. La interpretación nos da las distribuidas y funcionales potencias de la palabra, como reflejo de las funcionales y distribuidas potencias del ser. Y esto, sabiendo que es palabra verdadera, palabra de un hombre verdadero, del hombre ya para siempre en su esencia poética que se llamó, y se llama, Luis Felipe Vivanco.

MANUEL MUÑOZ CORTES

Instituto de España
Marstallplatz, 7
8 MUNICH 22
Alemania Federal

# EN TORNO A UN POEMA DE LUIS FELIPE VIVANCO

*La noticia de la muerte de Luis Felipe Vivanco y las circunstancias en que —y como— se produjo me fueron conmovedor estímulo para la relectura de sus poemas. Su primer libro estuvo sin abrir largo rato entre mis manos, mirado y remirado, contemplado con una emoción que no era sólo memoria de su definitiva ausencia, sino del tiempo en que él había estado vivo, en que otros poetas amigos estaban vivos, en que estaba viva la vida misma.*

*Imágenes, a la vez desvaídas e imborrables del más punzante ex futuro que unamunianamente pudiera rastrearse en la intrahistoria española, estaban sobrecargando mis recuerdos. Durante mucho tiempo, sentado ante la mesa de trabajo, mirando por la ventana de mi estudio para no ver más que la verde placidez de un suburbio americano incapaz de quitarme de los ojos más entrañables memorias de lugar, estuve como velando un cadáver, que era el del poeta recién muerto y, sin dejar de serlo, proteicamente, era el de otros poetas, el de otros amigos, el mío mismo.*

*Volví a mirar el libro; en la cubierta, un amarillo de oro viejo está cruzado por cuatro líneas horizontales de un negro esquelar. Entre las dos de la parte superior figuran el nombre del autor y el título del libro:*

*Luis Felipe Vivanco*
*CANTOS DE PRIMAVERA*

*En las otras dos, casi al pie, figura la referencia editorial:*

*EDICIONES HEROE. MADRID*

*Me levanté y fui a buscar un libro que siempre tengo junto a ése: los* Cantos del ofrecimiento *del inolvidable Juan Panero. Su cubierta, de un verde intenso, está cruzada por las mismas líneas negras, funerales.*

*Mirando esos dos libros, tratando de recordar mi primera reacción ante ellos, me di cuenta de que yo no conocí a Luis Felipe hasta después de la guerra civil, aunque este primer libro suyo —que «se acabó de imprimir en los talleres de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, Viriato, 73, Madrid, el 16 de mayo de 1936»— y los recuerdos de íntimos amigos comunes habían confundido los míos que ahora se estaban precisando con una rapidez que contrastaba con su tremenda carga de tristeza.*

*No, yo no conocía al poeta de* Cantos de primavera *más que como lector de ese primer libro y de sus páginas becquerianas en* Cruz y raya *y como amigo mencionado en cartas de Ricardo Gullón y de los Panero. Nuestro primer encuentro no fue hasta el verano de 1940, en Castrillo, cerca de Astorga, como huéspedes de Leopoldo. Entre aquella fecha del colofón y la de nuestro primer trato personal, directo, habían sucedido muchas y muy terribles cosas de las que por mutuo respeto nunca nos pusimos a hablar. No obstante, una noche Leopoldo me hizo leer en voz alta, a todos los que estaban en la hermosa casa de campo, una «Elegía a Polonia», que aquella misma mañana le había dado yo para que él la conociera. Yo hubiese preferido no hacerlo, pero él insistió hasta convencerme: esa lectura fue la única publicación de ese poema mío escrito en las primeras semanas de la invasión nazi de Polonia. Acabada la lectura, no creo que se dijera nada más que vagas amabilidades, pero una de las noches siguientes, en un momento en que estábamos solos los dos, sin venir a cuento, Vivanco me dijo de ese poema algo que jamás olvidaré ni diré. Que mi «Elegía a Polonia» no se publicase nunca y que Luis Felipe nunca escribiera nada sobre mí, ni yo sobre él, hasta este mismo momento, son cosas que resaltan en mi intimidad más estricta la importancia de ese recuerdo. Luis Felipe había tenido, y aún tenía por entonces, una activa e influyente vida literaria y yo era un poeta reducido a silencio. Desde aquellos días conté a Vivanco entre mis amigos; viviendo en distintas ciudades, nos vimos muy pocas veces, pero siempre que nos encontrábamos creo que los dos nos sentíamos muy a gusto.*

*La última vez, el verano del 75, en los cursos de Jaca, Luis Felipe estaba ya herido de ala, aunque él no lo sabía. Herido de corazón, y sabiéndolo, estaba desde bastantes años atrás recluido en su dignidad, ganado para* su mejor yo, *penitenciándose con un rigor que habría podido borrar hasta culpas que nunca fueron suyas.*

*Ese Luis Felipe Vivanco, el del voluntario apartamiento, el del sacrificio renunciador, el del silencio roto sólo por y para la poesía,*

es el que estaba más cerca de mí, más en mi memoria, cuando por fin comencé a releer su primaveral poesía. Era otra manera de rezar por el poeta muerto, y eso es justamente lo que yo quería estar haciendo.

Hay en Cantos de primavera un poema que en la relectura me produjo un especial estado de ánimo y de sentimiento en el que se fundían la admiración, la amistad y una profunda tristeza que volvía a extenderse desde su muerte a su poesía y a su vida y a la vida de todos nosotros, poetas españoles que de un modo u otro seguimos siendo víctimas de la guerra civil. Ya el título del poema cobraba desde una perspectiva de cuarenta años significación especial, honda y patética: «Canto de esperanza». Es el poema quinto del breve volumen y su verso libre viene después de cuatro sonetos.

Leído en voz alta, el poema comprobaba algo que cada vez se me hace más evidente: en nosotros el verso libre vive sujeto a una querencia a ritmos dominantes, de manera que sería facilísimo reestructurarlo en versificación regular. Y en este caso concreto —creo que generalizando es el más frecuente— sería la de una silva blanca. Veamos el primer grupo de versos:

¡Ay ardiente primavera, qué soledad más alta rodeaba mi angustia preferida,
qué incierta vocación con la fe que anunciaba tu sensible hermosura!
Todos mis pensamientos eran fervor agudo como una sola espina preciosa.
Y yo amaba el silencio de mi sangre, yo amaba la amargura de mis labios,
el tesoro infinito de mi voz, como leves entrañas de piedra conmovida.

Podríamos sospechar que el poeta luchaba con su inclinación a un ritmo de endecasílabos y heptasílabos, que al menos se defendía de ella. La anteposición del epíteto y la interjección elegida, endureciendo el arranque del poema, parecen obedecer a un deseo de oponerse a tal inclinación. ¿No escribiría «Ay primavera ardiente» o —como más tarde— «Oh ardiente primavera...», y corregiría después para evitar que el comienzo sugiriera ya la sucesión rítmica de la silva?

¡Ay primavera ardiente,
qué soledad más alta rodeaba
mi angustia preferida,
qué incierta vocación

*con la fe que anunciaba*
*tu sensible hermosura!*
*Todos mis pensamientos*
*eran fervor agudo*
*como una sola espina preciosa.*
*y yo amaba el silencio de mi sangre,*
*yo amaba la amargura de mis labios,*
*el tesoro infinito de mi voz*
*como leves entrañas*
*de piedra conmovida.*

*Bastaría eliminar la consonancia de los versos 2 y 5 para encontrarnos con un fragmento de silva blanca. La diéresis del verso 9, al fin y al cabo, tendría buenos precedentes clásicos. El poeta, sin embargo, rechazaba la regularidad, y al comienzo del segundo grupo la libertad del verso parece haberse asegurado:*

*Antes de ti, ¡oh primavera!, antes de tu rumor en las hojas suaves,*
*antes de tu abierta claridad en el agua y en mi pecho enamorado,*
*antes de tu breve cintura, fugitiva como una aurora de gracias indelebles,*
*hubo un ritmo de sol y de cansancio austero,*
*hubo una plenitud de gozo en mis oídos,*
*y el fuego, como un clamor anticipado, inmensamente abría*
*la dulzura del aire, y las blancas palomas revolaban*
*sobre un tenue cristal que silenciosamente era ejemplo fecundo.*

*Sin embargo, los versos 9 y 10 tienen trece sílabas, y al ser en ambos aguda la sílaba sexta pueden formarse cuatro heptasílabos. Reaparecido netamente ese ritmo en el subperíodo final del verso 11, los restantes son fieles al ritmo alternado dominante:*

*la dulzura del aire,*
*y las blancas palomas revolaban*
*sobre un tenue cristal*
*que silenciosamente*
*era ejemplo fecundo.*

*En el tercer grupo, que comprende los versos 14-20, la estructura «interna» de silva blanca es evidente al oído del lector; el predominio de heptasílabos se acentúa al final del grupo, tanto, que era*

indispensable romper la sucesión para mantener la versificación libre, lo que se hace en el verso 20, no plenamente vencedor de la tendencia al heptasílabo:

Como un río hacia el mar yo iba hacia ti, ¡oh primavera engalanada!
Como un enamorado yo fingía tus risas, tu graciosa y esbelta compostura.
Yo amaba tu llegada, con la luz del instante recogida en mis huesos.
Mis costumbres profundas iban a ser la luz de tu dulce presencia.
¡Oh gloria de la tierra, sueño de primavera y dolor para el hombre!
¡Despertar en mi pecho de una sombra agitada por las nubes errantes!
¡Oh suelo florecido, yo adivinaba con mi ardiente esperanza tus perfumes intensos!

Veamos la posibilidad de ordenación de esos versos a la sucesión de metros propuesta:

Como un río hacia el mar yo iba hacia ti,
¡oh primavera engalanada!
Como un enamorado yo fingía
tus risas, tu graciosa
y esbelta compostura.
Yo amaba tu llegada,
con la luz del instante
recogida en mis huesos.
Mis costumbres profundas
iban a ser la luz
de tu dulce presencia.
¡Oh gloria de la tierra,
sueño de primavera
y dolor para el hombre!
¡Despertar en mi pecho
de una sombra agitada
por las nubes errantes!
¡Oh suelo florecido,
con mi ardiente esperanza adivinaba
tus perfumes intensos!

En los versos 14 - 19 no ha habido que alterar ni aun la puntuación; el 20 ha obligado a un cambio importante: alteración del orden y supresión del yo enfático. Los encabalgamientos no resultan excesivos, ni mucho menos forzados, en un poeta que en los cuatro sonetos que preceden a «Canto de esperanza» los ha utilizado varias veces, lo mismo que en la versificación libre de todo el volumen.

*El grupo cuarto*

¡Ay olor poderoso, ascensión verdadera de la sangre, lírico pulso abierto!
Ha llegado la hora de amar todas las cosas con la ilusión entera que no puede olvidarse,
con el viento armonioso, y la pasión que obliga a reclinar los ojos
en el lirio vibrante de alegría y en el sensible pecho que guarda las primicias de su encanto.
Por eso en tu memoria, ¡oh primavera!, toda mi sangre mustia es un principio de consuelo,
todo mi porvenir es un ávido cuerpo arrebatado, como un rayo de sol en tus átomos puros.

permitiría la reducción a silva blanca sin ningún cambio (obsérvese que con cierta frecuencia su puntuación ayuda a marcar los endecasílabos y heptasílabos), a no ser por el verso 25, cuya adaptación daña al mismo ritmo adoptado, por los encabalgamientos que rompen sintagmas naturales:

¡Ay olor poderoso,
ascensión verdadera de la sangre,
lírico pulso abierto!
Ha llegado la hora
de amar todas las cosas
con la ilusión entera
que no puede olvidarse,
con el viento armonioso
y la pasión que obliga
a reclinar los ojos
en el lirio vibrante de alegría
y en el sensible pecho
que guarda las primicias de su encanto.
Por eso en tu memoria,
¡oh primavera!, toda
mi sangre mustia es un
principio de consuelo,
todo mi porvenir
es un ávido cuerpo arrebatado,
como un rayo de sol
en sus átomos puros.

(menos forzada hubiera sido la admisión de un eneasílabo —no clasificable entre los señalados por Navarro Tomás; pobre de ritmo, desde luego— que es medida armonizable con los endecasílabos y heptasílabos. En todo caso, no estamos afirmando la existencia única de esos dos últimos tipos de verso, sino su claro predominio en el texto estudiado).

Antes de ti, ¡oh primavera!, antes de tus amores diligentes, yo estaba decidido en la distancia,
recogiendo el error y el desengaño y ocupando mis horas con un alto silencio.
Ahora has llegado tú, y me pides los pálidos reflejos que perfeccionan mis palabras,
ahora mi voz sube de sonido y de ternura; un resplandor me inunda y una presencia nueva.
Mi alma se renueva con los surcos solitarios de los campos,
y porque soy el mismo tu misterio asegura la perfección de mi desvelo.

pese a lo cual, dado que la puntuación subrayadora del vocativo en el primer verso permite evitar las dos sinalefas, todo el grupo podría transcribirse a endecasílabos y heptasílabos —con tres eneasílabos—, cambiando a singular el plural «campos»:

Antes de ti, ¡oh primavera!, antes
de tus amores diligentes,
yo estaba decidido en la distancia,
recogiendo el error y el desengaño
y ocupando mis horas
con un alto silencio.
Ahora has llegado tú y me pides
los pálidos reflejos
que perfeccionan mis palabras,
ahora mi voz sube de sonido
y de ternura; un resplandor me inunda
y una presencia nueva.
Mi alma se renueva con los surcos
solitarios del campo,
y porque soy el mismo
tu misterio asegura
la perfección de mi desvelo.

El grupo sexto se opone al ritmo dominante en los versos 33, 35 y 38:

Yo sé que mi ejercicio es comprobar los bienes de mi temblor insuficiente,
yo sé que guardo en mí lo que nunca ha de ser voz de fronda segura.
¡Oh tierna primavera, tú evitas mi perfección profunda, y mis palabras suenan en su débil sustancia!
Y yo estoy en mi delgada resistencia, más sereno y más solo que en el centro insondable de la pena.

¡Oh soledad ligera de mi alma, oh flores esparcidas
sobre un llanto risueño,
oh paciencia de mis ojos, inútil para las ambiciones!
En el valle destella la unidad de las aguas, y alegran
las orillas su resplandor humilde.

y no sólo obligaría al empleo de otro eneasílabo, resultante del verso 33, sino a alterar el orden de las palabras del 35, forzando un endecasílabo agudo con acento dominante en la octava sílaba, mientras en los demás endecasílabos está en la sexta; habría que suprimir el pronombre personal del verso 36, esta vez sin ningún valor estilístico, y admitir un endecasílabo, duro por su acentuación en tercera y séptima, resultante del verso 38:

Yo sé que mi ejercicio
es comprobar los bienes
de mi temblor insuficiente,
yo sé que guardo en mí
lo que nunca ha de ser
voz de fronda segura.
¡Oh tierna primavera,
tú evitas mi profunda perfección
y mis palabras sueñan
en su débil sustancia!
Y estoy en mi delgada resistencia
más sereno y más solo
que en el centro insondable de la pena.
¡Oh soledad ligera de mi alma,
oh flores esparcidas
sobre un llanto risueño,
oh paciencia de mis ojos, inútil
para las ambiciones!
En el valle destella
la unidad de las aguas,
y alegran las orillas
su resplandor humilde.

Con el grupo séptimo

¡Tu sueño, oh primavera, tu flor y tu destino
milagroso, es ese amor que enciende el
sufrimiento, que llena de vibrantes enseñanzas
a la más pequeña alondra remontada,
y cubre con sus plumas generosas el único arrebato
de mis huesos cansados!
¡Tu acierto, oh primavera, es el brillo admirable del
rocío, la entraña candorosa del bienestar
rendido en las violetas!

la versificación propuesta se logra con un solo cambio, aunque éste plantearía problemas estilísticos más complejos, al suprimir la limitación con que el símbolo «alondra» está empleado:

¡Tu sueño, oh primavera,
tu flor y tu destino milagroso
es ese amor que enciende el sufrimiento,
que llena de vibrantes enseñanzas
a la pequeña alondra remontada
y cubre con sus plumas generosas
el único arrebato
de mis huesos cansados!
¡Tu acierto, oh primavera,
es el brillo admirable del rocío,
la entraña candorosa
del bienestar rendido en las violetas!

Llegamos al grupo final,

Yo sé que mi tímida porfía no puede levantarse, pero alegro mis visiones
con la locura cierta de las altas promesas, anegadas de espléndido silencio,
y vuelvo a la invisible claridad que en mis ojos instala mi esperanza.
¡Ya no puedo escuchar tanta armonía de los flexibles árboles que cantan!
¡Ya no puedo admirar el cortejo desnudo de las horas, ni resistir el movimiento fiel de las estrellas!
¡Oh ardiente primavera, lo que en mí no se altera, lo que es siempre fulgor en mis entrañas, te ofrezco libertado!

cuyo verso 44 exigiría cambios que exceden nuestro propósito. En todo el poema es el que mantiene más independencia, ya que las unidades métricas en que podría descomponerse no son armonizables y el decasílabo inicial con acentos en segunda y quinta es duro al oído; la supresión del pronombre personal, convirtiéndolo en eneasílabo, no resolvería el problema, pues el octosílabo final, cuya conjunción es imprescindible, rompería la armonía lograda entre el eneasílabo y el heptasílabo siguiente. Todos los demás versos contienen endecasílabos y heptasílabos; el segundo de los endecasílabos del verso 48 lleva los acentos en cuarta y octava, apartándose de la acentuación más frecuente en el total del poema. En el verso 49 los dos heptasílabos iniciales rimarían en consonante, la silva blanca se mantendría con gran facilidad, posponiendo el epíteto, pero el poeta los

*ha antepuesto al sustantivo primavera, con la sola excepción de su verso 14, mientras con los otros sustantivos usa con preferencia clara la posposición del adjetivo, siguiendo la tónica dominante en nuestra lengua. Prescindiendo de «primavera» y de los casos de doble adjetivación (tres con posición central del nombre y sólo uno con los dos epítetos antepuestos), el nombre precede en cuarenta y dos casos, frente a veintidós anteposiciones adjetivales. Obsérvese que ese mismo verso repite el comienzo del primero: la interjección «ay» se ha convertido en «oh», con lo que el octosílabo del vocativo inicial es ahora un heptasílabo:*

*... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...*
*con la locura cierta*
*de las altas promesas*
*anegadas de espléndido silencio,*
*y vuelvo a la invisible*
*claridad que en mis ojos*
*instala mi esperanza.*
*¡Ya no puedo escuchar tanta armonía*
*de los flexibles árboles que cantan!*
*¡Ya no puedo admirar*
*el cortejo desnudo de las horas*
*ni resistir el movimiento fiel*
*de las estrellas!*
*¡Oh ardiente primavera*
*lo que en mí no se altera,*
*lo que es siempre fulgor en mis entrañas,*
*te ofrezco liberado!*

☆

*Bien me daba cuenta, una vez llegado al final de tan gratuito ejercicio, de su inutilidad. Lo que se quería probar en un poema determinado, está probado ya con más generalización. No era la primera vez que me ocupaba de esos aspectos de la métrica española, siguiendo unas veces a prestigiosos críticos y coincidiendo otras con ellos (véanse a ese respecto las páginas 160-65 del excelente libro de Francisco López Estrada* Métrica española del siglo XX, *Madrid, Gredos, 1969). Mas ¿por qué llevaba varias horas ocupado en eso y cómo había ido a parar ahí mi conmovida relectura de los primeros versos publicados por Luis Felipe Vivanco?*

*¿Estaba yo tratando de no pensar realmente en la muerte del poeta amigo, defendiéndome de la tristeza mediante una trivial aproximación a un aspecto formalista de un poema suyo y, por añadidura, arbitrariamente planteada? ¿Es que sólo por su valor probatorio de*

*la inmensa fuerza que en la versificación libre española tiene el ritmo alternado de endecasílabos y heptasílabos —¡tantas hermosas liras y silvas, desde Garcilaso y fray Luis y San Juan de la Cruz y Góngora! ¡Tantos endecasílabos y heptasílabos asonantados en Bécquer y Unamuno y Antonio Machado!—, sólo por un ingenuo ejercicio de bizantinismo escolar había elegido yo ese poema del poeta amigo, recién muerto, cuando mi lectura quería ser, sobre todo, otra forma de rezo?*

*Nunca son tan fáciles las cosas cuando de verdadera poesía se trata. Al exigirme un mayor rigor, una razón más clara de mi preferencia, encontré la respuesta en una nueva lectura. Entre tantos bellos versos que dan a ese poema una excelencia rara vez alcanzada en un primer libro y que, no obstante, está en todos esos cantos —como está también en los de Juan Panero, en ese otro volumen acabado de imprimir por el mismo poeta impresor Manuel Altolaguirre, sólo cinco días más tarde—, había varios que resonaban más hondamente en mi lectura: el espíritu del poeta se revelaba en ellos tal como habría de ser más de un cuarto de siglo después, en circunstancias inimaginables en el momento de su intensa escritura.*

*La gran dignidad con que Luis Felipe Vivanco llegó al final de su vida, la ejemplaridad de su retiro y de su voluntaria pobreza, la hondura con que su antigua timidez se había hecho noble y dolorida gravedad, estaban en cierto modo anticipadas en ese poema. Por de pronto, en un jubiloso canto a la primavera, brotado a una edad en la que el paso del tiempo no puede comportar ninguna melacólica vivencia, podían establecerse dos tonos, y aun dos niveles, de sentimiento. Uno, acorde con el tema y con la juventud del cantor, brotaba exultante de la primavera misma y era pleno, alegre y esperanzado. La prometedora estación es cantada como ardiente, hermosa, rumorosa, clara, esbelta, engalanada, risueña, graciosa, dulce, gloria de la tierra, perfumada, invitadora a, total amor, tierna, milagrosa, verdadera... El otro era como un temblor de tristeza sumergida en tan claras aguas, que no por ser y estar muy honda dejaba de asomar al gozoso oleaje: angustia preferida, incierta vocación, espina preciosa, silencio de sangre, amargura de labios, cansancio austero, dolor para el hombre, sangre mustia, principio de consuelo, amor que enciende el sufrimiento, huesos cansados...*

*Y, por encima de todo, con una fuerza de revelación sobrecogedora, esas bellísimas palabras que enlazan los versos 27 y 28:*

> *... yo estaba decidido en la distancia,*
> *recogiendo el error y el desengaño y ocupando mis horas*
> *con un alto silencio.*

*En esa distancia, tan anticipadamente revelada en el mágico prisma de la poesía, en su pasmoso dinamismo, pasó Luis Felipe Vivanco muchos de los últimos años de su vida. Ahora, ya muerto, el hombre será recordado mientras vivamos todos cuantos le conocimos. Su obra tiene ganada su vida propia, exenta del pulso en que latió y de las circunstancias en que fue creada, pero manteniendo uno y otras en inacabable vigencia.*

*ILDEFONSO-MANUEL GIL*

19 Sweetbriar Rd.
Strathmore Somerset NEW JERSEY 08873 (U. S. A.)

ARTE Y PENSAMIENTO

# A CADA HOMBRE LE OCURRE EL TIEMPO

## EL PATIO

Lo único que he deseado, en las diversas formas de comunicación que he ensayado hasta el momento, es narrar mi infancia. Difícil, muy difícil asunto. La edad más fecunda y decisoria es, precisamente, la más elusiva de todas. ¿Qué sería la infancia? ¿Un paisaje de asombros sucesivos, un clima de la conciencia, un destierro, una forma activa y atesorante de la soledad? Todo esto, en conjunto, podría ser el comienzo de su definición, pero todavía no es ella misma. Todavía quedarían muchas zonas inexplicables y lejanas. Por eso es nuestro período conflictivo por excelencia. Allí están las claves, los centros de poder, los focos de irradiación, de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. En ella estrenamos sentidos. Por eso está erizada de enigmas. Cualquier incidente, por minúsculo que parezca, tiene en ella la jerarquía de un símbolo. Siempre nos espera para refugiarnos. Volver a ella es un acto defensivo de la imaginación. Nunca la superamos. Es más, en nuestros momentos centrales —los de amor o terror, los de repliegue o desconfianza, los de creación o desatino— vivimos en ella. A ella nos remitimos para volver a tomar fondo en nosotros, para volver a aglutinarnos y seguir resistiendo. Se abre la infancia y se cierra muchas veces durante el día. Escuchamos silbos entre sus frondas, nos llegan noticias de nosotros a través de vagas sensaciones. Entendemos que algo nos rechaza o nos reclama profundamente por su gradual apagamiento o por su súbita y heridora claridad.

No somos, pues, otra cosa que infancia apelmazada. No crecemos. Crecer es una simple ilusión. Agigantamos, o pretendemos agigantar, algunas líneas de la infancia. Eso es todo. Lo demás es puramente físico. Podría afirmar que ni siquiera tornamos a ella porque nunca hemos rebasado sus linderos. Es difusa como los sueños, porque es sueño. Su esencia es fantasmal, porque somos fantasmas. Está hecha de nada, porque nuestra posible ulterioridad desemboca en la nada. En la infancia, pues, siempre seremos lo que realmente somos:

ignorancia y escalofrío, pálpito y orfandad, pregunta sin respuesta, asunto de duelo y negocio de presagios.

Es tal la profundidad de la infancia, que la mayoría de los que se llaman o se pretenden adultos no intentan otra cosa que olvidarla o sellarla. He conocido hombres que combaten con su infancia, que entran a saco en sus recuerdos, que se niegan a ser regidos por sus armónicas leyes, que quieren incluso arrancarla de su memoria. Ya conocemos los resultados de su actitud en todos los órdenes. Son esos hombres, duros e insalubres, que no han podido ser los asesinos de su niñez, pero que la llevan, clamante y despedazada, en sus entrañas. Y que no se nos hable de infancias amargas. Toda infancia lo es. Pero requiere cultivo y dedicación, iluminada pericia para su manejo, paciencia para descifrarla, un estudio muy alerta de sus cambios y vibraciones. Estamos vivos, verdaderamente vivos, en la medida en que la infancia está viva en nosotros. Es la edad de los llamados que no tienen respuesta y de los súbitos lloros. La edad de las cicatrices y la anhelante curiosidad. La región del miedo. La infancia es miedo. A ser heridos, a no entender, a que no nos entiendan. No me explico por eso a quienes dicen: «¡Qué felices los niños!» Pero ¿de qué hablan? ¿Están locos acaso? Claro, la explicación es muy simple: están hablando de los niños como espectáculo preparado por y para los «adultos». No hablan de la infancia, por supuesto.

Esta digresión me era muy necesaria (necesaria exclusivamente para mí mismo, pero me pareció más honesto hacerlo ante los oídos y los ojos de ustedes), porque yo viví una infancia a plenitud. Quiero decir enduendada, quiero decir acorralada, quiero decir urgida y modelada por el miedo. La casa de nuestra abuela en Tolú —donde mi hermana Amalia y yo vivimos hasta los siete años y donde volvíamos en las vacaciones de fin de curso, hasta que yo tuve los diez— quedaba a una cuadra del mar. Fue, me dijeron, una casa hermosa, que alcanzó a reflejar la riqueza comarcana de sus dueños. Lo que yo conocí fue la ruina de esa casa. No la pobreza, sino la ruina, como resultado de la desidia y las inacabables disputas de familia. Por su techumbre de paja, que no había sido remendada desde hacía mucho tiempo, se filtraban las gotas de sol, y por las hendijas de sus paredes entraba el viento del mar. Los muebles eran, en verdad, apostólicos. Todos estaban tullidos, pero su estructura y algunas porciones de su paja resistían bravamente. Eran de madera muy buena, como los horcones y la mesa del comedor. Esto explicaba su persistencia para hacer lo suyo, para intentar un amago de duración, para cumplir su oficio más allá de sus posibilidades. El resto de la casa

era hilachas y humedad, descalabro y sufrimiento. Aquí reinaba la abuela. Una vieja minúscula y arrugada, impecablemente limpia, que no aceptaba sucumbir. Había cerrado filas en torno a sus recuerdos. Nada logró abatirla. La propia ruina parecía respetarla, llegar sumisa hasta sus bordes. Los ojos de la anciana sólo miraban su antigua casa, su abolido esplendor. Me contaron que había sido alta y maciza. Exacta a la doncella que me miraba desde un retrato, casi aplastada por el friso de un sombrero de flores artificiales. Dentro de ella estaban sus muertos amados: su marido y sus hijos y sus aposentos y sus muebles muertos. Vivió noventa y ocho años y no temió nunca los bichos que se desprendían del techo ni los trozos de vigas que caían en la noche, ni los parciales derrumbes en algunas paredes. Cuando sus hijos, espantados por el peligro a que se sometía voluntariamente, quisieron trasladarla a otro inmueble, se encerró en un hosco mutismo y comentó secamente: «Esta casa soy yo misma; por eso no puede hacerme daño. Tiene mi misma edad y durará exactamente lo que yo dure.» El vaticinio se cumplió, casi cinematográficamente, al pie de la letra. Cuando sus deudos regresaban del cementerio, después de enterrarla, la casa se desplomó de golpe. Exactamente como un cuerpo que ha sido abandonado por su alma.

El patio de esa casa estaba conformado por las regiones mitológicas del miedo: entre los cerezos vivía el enano cabezón, de pies y rostro de fique, que se alimentaba con el lloro de los niños; bajo los tamarindos erraba la mujer de cabellos de hielo y ojos de fuego; en las ramas intermedias del guayabo se hospedaba el diablo; los mohanes chiquitos nadaban, en los largos inviernos, en la laguna bordeada de ciruelos. Mi hermana y yo éramos los dueños exclusivos del patio. Conocíamos sus escondrijos, la parte de las ramas en que los árboles daban sus frutos mejores, las palabras exorcizadoras cada vez que hollábamos las frondas tabúes, la eficacia para convertir los despojos oxidados —trozos de caldereta y pedazos de fleje, muñones de máquinas singer, trozos de banqueta o pilares de un antiguo lecho salomónico— en seres vivos. Eran nuestros juguetes y compañeros. Amalia hacía verdaderos milagros con aquellas hilachas de sábanas y toallas, desparramadas al azar. De pronto, en qué sultán y con qué espléndido y abultado turbante, había sido transformado el polvoriento mazo para triturar maíz y en qué reina, con cetro y todo, aquella escoba recubierta de trizados encajes y cuya frente de sandía o de totumo remataban unas trenzas de ortiga como corona de hierro. Lo demás era obra del patio enduendado: palacio el cobijo de palmas desprendidas; carroza la simple rueda, adosada con alambres y tiras a una cañabrava; cañones para de-

fender una improvisada fortaleza, los troncos huecos de una palma de coco. Nuestra nobleza la conformaban gallinas duquesas rodeadas de su prole y escoltadas por emplumados sultanes que llegaban de Oriente; las iguanas y lagartos eran nuestros enemigos naturales; los soldados encargados de defender el reino eran las hormigas rojas, las temibles guerreras, que alzaban sus bastiones entre las raíces de los tamarindos, contra el muro de piedra. Al otro lado de este muro vivía el hombre solitario que entendía el lenguaje de las moscas. Una tarde lo vimos: era gordo y apacible y estaba arengando a los cerdos que, de pie en medio del lodo, lo miraban huraños.

La noche era de la abuela. Se sentaba en su mecedor rojo, encendía su calilla y empezaba sus cuentos: dragones y conejos parlantes, zorras astutas y sapos reñidores. También había brujas que se transformaban en animales y muertos que nadaban en el pozo entre los cangrejos y las serpientes. El abuelo, muerto hacía muchísimos años, llegaba a medianoche en compañía de sus hijos difuntos. De día, el abuelo y sus hijos vivían en sus respectivos retratos. La anciana dialogaba con ellos. Hacía planes, esperaba, seguía sus consejos para aplacar sus dolamas. El último de los tíos era alguien que roncaba en las mañanas y a quien un gallo despertaba. El tío le tiraba un zapato, lo espantaba, lo perseguía por el patio. El gallo, invicto, seguía cantando durísimo, tan duro que terminaba por despertar al resto de los gallos del pueblo. Una noche el tío se transformó en el diablo. Me esperó, escondido detrás de una puerta, con un foco de mano comprimido entre sus dedos. Cuando pasé, encendió el foco y respiró profundo. Vi al diablo en su hueco de tinieblas. Vi el horror frente a mí y lo que vi en ese horror me hirió en profundidad y para siempre.

Esa era la casa. Cuando se apagaba la lámpara, quedábamos a solas con nosotros, en los lechos. Sentía, entonces, que llegaban huéspedes invisibles y que no era únicamente al roce de los grillos en las ramas o al susurro de las hojas o a la fornicación de las cucarachas en los rincones a los que debía atribuir aquellos deslices y susurros o aquellos largos suspiros que se fundían en la brisa marina. Lo sabía demasiado bien.

Siempre regreso a mi casa de Tolú. Ya no existe. Pero todas las noches la reconstruyo, con alucinadora precisión, en mis múltiples sueños. En una u otra forma, siempre aparece en ella la abuela, confundida (a veces convertida) con los múltiples endriagos que la acompañan en su vida posterior.

Ser pueblerino tiene sus ventajas. Una de ellas es la apretura tipológica. En un pueblo no existen, por ejemplo, ni el crimen ni la calumnia ni el robo como entidades abstractas. No, en absoluto. El

crimen se llama Fulano; la calumnia, Zutana o Mengano, y el latrocinio tiene un apellido determinado. Esto nos permite zonificar los sentimientos, rodearlos y desmontarlos analíticamente. El pueblo, para un novelista, es un laboratorio de primer orden. Esto, ya lo sabemos de sobra, es tan viejo como la novela misma, pero hay que sentirlo y vivirlo en carne propia.

Mi abuela me señalaba a un hombre magro y alto, con cabeza de halcón, que atravesaba la plaza. «Ese —me decía— tiene, entre pecho y espalda, siete víctimas humanas. Algunas las ha hecho matar, otras las ha matado él mismo.» Yo veía pasar el crimen. Otro día me mostraba una señora corpulenta, apacible, casi dulce, de ojos bondadosos, que alguna vez, de visita en nuestra casa, me había obsequiado una bolsita de caramelos. «De ésa no te fíes nunca —me prevenía—, pues nada de lo que toca su lengua queda sano; ha destruido muchos matrimonios.» Yo veía pasar la calumnia. «Y ese otro, ese que está ahí, recostado al almendro.» Empezaba, señalándome a un hombrecito desaliñado, a redondear una especie de ficha biográfica del elegido. La abuela, como puede apreciarse, tampoco era corta de dones.

Todo esto me fue poniendo, desde muy niño, en contacto con el misterio del pueblo, incubando en mí un interrogante angustioso: ¿qué hacía posible el pueblo como conjunto? ¿A qué se debía aquella fidelidad comunal que obligaba a que centenares de seres humanos nacieran, vivieran y se dispusiesen a morir en un sitio determinado, con una tenacidad casi arbórea, entre la escasez, las enfermedades y la tortura del frote cotidiano, casi intimista? Empecé a entender la familia, la casa como esperanza, la vinculación con los muertos. Empecé también a conocer algunos de los más complejos e imprevisibles matices de la fidelidad en la servidumbre. Empecé, en fin, a entender que la historia nacional era la suma de varias historias de villorrios como el nuestro y que la vida del pueblo era la suma de varias historias de familias como la nuestra. De este concepto, tan elemental como providente, llegué a la intercomunicación de los caracteres, a la hibridez tipológica y —ya incontenible, furiosamente— al desvelamiento concreto de algunas vidas (en su flexibilidad temperamental, en el contenido, la riqueza y la turbulencia de su pasión, en su maestría para la apariencia, en su pleno suceder, a espaldas y en contra de todo maniqueísmo). De esas experiencias están hechas mis dos novelas, *Respirando el verano* y *En noviembre llega el arzobispo.* Es el misterio y el amor a un solar —la ligazón que entraba las tumbas y los muros bajo las techumbres— lo que me ha obligado a escribir.

Por esto mismo, no creo que haya ninguna diferencia apreciable entre novela rural y novela urbana. Toda ciudad, por monstruosa o

tentacular que parezca, no es otra cosa que un hacinamiento de aldeas. El hombre se desenvuelve siempre en función de su círculo. Busca sus iguales en el trabajo, en el ideal o en la necesidad. Vive y muere en zonas precisas. Cuando una novelística se desarrolla plenamente, sus dos formas centrales —la rural y la urbana— se desarrollan al unísono. El Gogol de *Taras Bulba* y el Dostoyewski de *Crimen y castigo* son un mismo diapasón de la novela rusa; igual que Balzac y Flaubert. Faulkner concluye su saga vernácula al mismo tiempo que Dos Passos su épica neoyorquina. En un mismo escritor, caso Balzac y Flaubert, se pueden dar los dos géneros en una misma veta relatística.

Actualmente, el escritor hispanoamericano empieza a subjetivar tanto el paisaje agrario como el urbano. Está en plena mitificación de su dintorno. Por lo demás, la novela, por fantasmal o desasida que pueda parecernos (algunas de Braddbury o Italo Calvino, por ejemplo), es obligada a alimentarse de experiencias y circunstancias que pertenecen, a poco indagar, a la más estricta realidad de su creador. La novela se sustenta en personajes y vivencias, por muy astutas que hayan sido, de parte de sus creadores, las elusiones a esos dos componentes.

## MI PEQUEÑO CREDO

El escritor, al unísono, actúa bajo dos impresiones: la humildad y el orgullo. Humildad, porque su contribución siempre será limitada y precaria, rezagada. Orgullo, porque sabe, en una forma trascendente por lo inexorable, que está contribuyendo a forjar su idioma, incidiendo en su destino final. De allí el compromiso con su palabra. Tiene un hondo deber, un patético deber. Cada vocablo tiene vida propia, cada cláusula está cargada de una energía que puede fecundar o destruir. Es, pues, responsable como ningún otro artesano de su tarea. Tiene que ejecutarla en un tiempo preciso —el tiempo de su vida expresiva, que es un tiempo limitado y gimnástico, generacionalmente acotable— y hacerla con los instrumentos más codiciosos. En cada afirmación o negación, en la más simple partícula descriptiva, en el verbo o el adjetivo aparentemente más inocuos, está ganando o perdiendo su alma. Y, a lo mejor, contribuyendo a que la pierda o la gane quien lo escucha. De allí su desazón por la justicia nominativa. Debe ser justo. Justo con su obra y justo con quien le ha otorgado su libertad de leerlo.



Estar a solas con su lector, he ahí la máxima aspiración del verdadero escritor. Despojado. Sin trucos ni recursos apelativos. Solos de verdad. *Dialogando, diciéndose cosas mutuamente, en la tierra de* la palabra. Si eso no se logra, el tiempo de la aproximación —el único, el inapelable tiempo de la consolación, el intercambio y la íntima compañía— ha sido perdido para siempre. Todo el ímpetu, toda la sabiduría, toda la astucia (la buida y entrañable astucia del buen escritor) deben encaminarse a la transfiguración de su lector. Que éste vaya a su libro con un alma y regrese con otra. Escribir es lo contrario de la paz. Es la guerra por excelencia. La guerrilla, mejor dicho. Hecha de paciencia y velocidad, de sorpresa y rigor, de tensos rodeos y de bruscos y felinos zarpazos. Y hay que poseer la ciencia y el coraje de la minación. Se harán estallar las zonas minadas en su justo momento, sin contemplaciones. De lo contrario, el lector quedará intacto. No se podrá romper ni ablandar. Será tierra infecunda o tierra de zarzas. No dará frutos.

☆

¿A qué tanto afán por aclarar las influencias? Cuando lleguen, bienvenidas. Mientras más hondas y perdurables, mejor para quien influye y es influido. Indica que se ha cumplido el proceso natural de toda fecundación. Implica asimismo que el caudal de un escritor (en este caso el que influye) ha encontrado nuevo cauce, que seguirá fecundando nuevas comarcas. Aceptar una influencia, sobre todo si es una gran influencia, es aceptar la tradición. Sólo quien ha sido influido muy a fondo (por uno o por muchos escritores parientes) puede ser un creador. Los otros, los que se dejan influir a medias, serán los escritores mediocres. El verdadero escritor no batalla con sus elecciones esenciales.



El escritor no debe retroceder ante nada, absolutamente ante nada, si realmente desea llegar a un sitio larga y tenazmente elegido. Está en plan de conquista y todos los medios le son permitidos. Después vendrá la pacificación y la teoría. Todo César encuentra sus jurisperitos. Aquí es forzoso recordar que si un escritor es verdaderamente grande (me refiero a una grande alma al servicio de las palabras y las ideas, al servicio del hombre) sus instrumentos y sus resultados serán grandes.

☆

Para un verdadero escritor, lo más difícil es escribir. También lo más gozoso. En ningún caso se habla de «inspiración» o de mera facilidad. Se habla de esperanza en la desolación, de rigor secreto, de ponderada alegría. Terror a esas cláusulas trotonas. Hay que tascarlas para que no se desmanden, para que no rieguen la carga en el camino.

☆

El escritor no debe alardear. Se es culto y punto. Se es inculto y no hay nada que hacer. Ningún disfraz es valioso. Ni la ignorancia ni la cultura pueden mimetizarse. Emergen solas, cuando menos se las espera; son autosuficientes. Cuando sabes algo de verdad, lo reflejas aunque lo calles.

☆

Manejar los silencios. Mientras más silencios se conjuguen en una prosa, será más acerada y se cargará más de contenido. La sobriedad (la medida, el despojo y el ritmo) es silencio que conoce su fuerza. Por eso es un arma infalible.

☆

No rechazar la alegría. Ni aun en los instantes de mayor patetismo. La alegría es la salud de la prosa. Le da su frescura y color sanguíneos. Permite el acierto y la risa. Nos obliga a la llaneza coloquial, nos desinfla y aquieta. Nos otorga, en suma, la buena impureza, la que está contaminada del hombre y la tierra. Estar vivos es el acto de alegría por excelencia. Estemos vivos para tener derecho a seguir hablando con el hombre después de muertos.

☆

Hay que luchar contra los dones. Son nuestros únicos y verdaderos enemigos. Lo que no poseemos no batalla contra nosotros. Lo que creemos poseer (los dones, siempre traidores) tampoco es nuestro, pero nos engaña con más efecto.

☆

Mis defectos centrales: ignorancia, apresuramiento convocativo, impaciencia para dejar que la materia se enfríe. Los conozco, los respeto y los mido. Toda mi tarea es mantenerlos a raya. Terminarán vencien-

do, lógicamente. Mientras llegue ese día, toda cautela será escasa. Pies de plomo, mucho olfateo, estar atento al más pequeño movimiento (puede ser el decisivo) en la línea de fuego. La ignorancia es atrevida, el apresuramiento es embriagador, la elocuencia tiene borradores sombríos. Ya lo dijo un filósofo chino (a poco andar, descubrimos que todo lo que hay que decir ya lo han dichos los filósofos o los verduleros chinos): «Los frutos más dulces los da la paciencia.»

☆

Soy un compuesto de ansiedad, de adivinación y de cálculo. He descubierto, muchas veces, que lo que yo desconozco lo conoce mi intuición. Sé muy bien, lo sé muy a fondo, que soy —abierta, descarada, funcionalmente— un primitivo. O, lo que es lo mismo, un ser complejo, astuto, indefenso y desconfiado que lo único que siente, en todas sus consecuencias, es el terror de vivir. He tratado, por tanto, de purificar mis sentidos. Sólo confío en ellos. Esto, lógicamente, corre el peligro de degenerar en una retórica como cualquier otra. Incluso puede degenerar en manierismo. Pero no me importa. Acepto las consecuencias de mi actitud por dos motivos: porque no puedo evitarlo y porque, a través de ella, me realizo y, en alguna forma, puedo contribuir a que otros se realicen a través de mí. Es mi ambición y no vacilo en confesarla. Esto me hace bien, no llama a engaño a nadie y le imprime honestidad a mi trabajo.

Creo que una lúcida ignorancia —un paciente aprovechamiento del asombro, un rápido instinto para apresar, descuartizar y alimentarse de lo inesperado— es esencial a un escritor. El escritor no tiene otro tema que sus propios sentidos. Quiéralo o no, hace autobiografía. Sus criaturas son híbridos de sí mismo. Sabe que toda existencia (siempre formas parciales de su propio existir), al ser analizada por la palabra, es una propuesta religiosa. Sabe que, en ese juego, Dios es el premio final (o la condena final) que le propone su conciencia. Al buscarlo, al combatir sus propios monstruos, al atravesar sus arenales, sus infiernos, sus cielos o sus valles de tribulación o alegría, está relatando una experiencia mística. De allí que, en novela o en cualquier otra forma de la ficción, todo auténtico estilo sea la lenta, parsimoniosa y obsesiva purificación de una teología. Tomás de Aquino y Dostoyewski buscan lo mismo. El temple de su sutileza es idéntico. El hombre sabe que Dios es el reinvento metafísico de sí mismo. Al explicarlo se reencuentra con el resto de los hombres. Este sería, en el orden novelístico, el paralelo de la comunión de los santos y explicaría, hasta sus últimas consecuencias, el furor caritativo del acto narratorio.

Es aquí donde el novelista (el hombre potenciado por su propia búsqueda) se topa con la inocencia. Descubre que toda existencia es inocente, incluso a pesar de ella misma. El mal es inocente. El bien es inocente. Todos buscamos a Dios. No lo sabemos, pero lo buscamos. El escritor necesita, entonces, de la compasión por el humor. Descubre la inocencia convertida en ira, en ambición, en avaricia, en crimen, en seducción, en anhelo, en orfandad, en horror. La descubre y tiene que comunicarla. Apela entonces a su cortesía. Debe afelpar (algunos, incluso, pretenden hacerse perdonar) la crudeza e inoportunidad de su descubrimiento. Esto es lo que yo llamo un estilo.

Toda novela, por ello mismo, desea más allá de su técnica —de su voluntaria oscuridad o de su didáctica transparencia— darnos una noticia de los estragos o los desvaríos o las exitosas peripecias de la inocencia. No hay otra salida. O se hace eso, distribuyéndolo en personajes y situaciones, o no hay novela. ¿Qué sería entonces la novela?

Yo diría que es la forma más hambrienta, fecunda e inquisitiva del furor. La novela es furia. Me estoy refiriendo, concretamente, a la línea relatística que amo. Es un furor porque el novelista, de antemano, se sabe derrotado. Su ímpetu es invasor por naturaleza. Quiere la vida, absolutamente toda la vida. Con su vastedad, su orgía, su multivalencia. Pero está condenado a capturar no sólo una parte tan minúscula de esa vida, que ni siquiera resulta un mendrugo, sino que tiene que resignarse a que esa labor sea siempre vicaria. De tan forzadas limitaciones nace su furia. Todo lo embiste y peticiona; de las más remotas comarcas del sufrimiento le han llegado noticias; de cada episodio contemplado podría hacer la más codiciosa, profunda y conclusiva narración. Pero sus recursos son tan precarios que ni siquiera puede apelar a ellos para reducirlos a una caricatura heroica. Y, sin embargo, se le exige ser un héroe. Esa es la esencia de su drama. Tiene que luchar cuerpo a cuerpo con la palabra. Con ese monstruo elusivo, henchido de recursos, de implacables (a veces hediondos) ataques y desesperantes retiradas que es un idioma. Y tiene que luchar sabiendo que jamás alcanzará, por entero, la justicia nominativa. Y el escritor debe, o pretende ser, el justiciero por excelencia. Pero, a más de eso, el novelista intenta conectar entre sí una multitud de centros concienciales. Todo esto encoleriza y disminuye. Por eso reitero que la novela es furia. También hambre de amor. La novela es más un acto ético que un acto estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir, a compartir la pasión. En alguna forma intenta dar soluciones, perforando la realidad y trascendiéndola. A la búsqueda hambrienta de la inocencia, la novela termina por ser el

testimonio más inocente. Por eso, por no aprisionar nada en particular, puede intentar aprisionarlo todo. Por eso es furia.

He observado, siempre con sorpresa, que hay escritores afanosos de husmear y desenterrar las influencias concretas en las páginas de otro escritor. ¿Pero es que acaso han olvidado su oficio? A un escritor no pueden influirlo, por mucho que él mismo se lo proponga, un creador único o una determinada nómina de creadores. De allí la torpeza de los puristas. Fulano está influido por Zutano, aseguran y testimonian. Y la cosa queda de ese tamaño. O aumenta de tamaño hasta volverse un lugar común. Y eso es triste. A mí, por ejemplo, me han influido las cosas más diversas: la facundia de los vendedores callejeros, las crónicas deportivas, las citas históricas, las maldiciones de los chalanes, los cuentos obscenos y los chistes de velorio, las revistas de moda y las novelas de aventuras, la Biblia y los artículos de periódicos, el Kama Sutra y el cine (en especial las películas de prostitutas y vaqueros), las ventanas que se encienden en la tarde y los dibujos en los minjitorios, los trenes, los crepúsculos en el mar, los susurros en los cuartuchos de lenocinio, las novelas de Faulkner y los cuadernos de Buffalo Bill, los viejos retratos, los sonetos, los madrigales y los acrósticos en los álbumes de esas ancianas que fueron señoritas, las sirenas de los barcos, los instantes de elación cuando he eyaculado o he comido o he defecado a gusto, los ojos que suplican un favor, los llamados entre la brisa, los sueños, las quimeras apostólicas de Tolstoi, el olor de los guisos, las casas arruinadas, las toses en las bibliotecas y los templos, los automóviles y los caballos que desaparecen en un camino, las pisadas de goma en los pasillos de los hospitales, el perfil de Dante y las pesadillas de Picasso, las nalgas bajo las duchas, el piruetismo religioso de Chaplin y la peluca de Robespierre, los días inútiles y fecundos (todos los días, todas las horas), aquel ser que camina en una mezquita, con todo el silencio y la humedad de la mezquita para él, para que él sea un simple y fantasmal desconocido y camine, el plan Marshall, las vastas podredumbres, los desfiles patrióticos, los osarios abandonados, el bramido de las muchedumbres en los estadios, otra vez los sueños y otra vez el cine y otra vez Dostoyewski y tal vez Homero o Virginia Woolf y otra vez aquella mujer y aquel hombre que avanzan, enlazados y muy lejanos, por la arena de un litoral, el olor de los cuarteles y los colegios, la teosofía de Rilke, el perfume de la amistad o del amor o de la culpa, mis piernas hiriéndose entre unos abrojos en la infancia.

No corro, pues, el peligro de ser interminable por la sencilla razón de que soy interminable. Hablo de mí, hablo de todos, de lo que nos

configura y nos deshace, hablo de la tierra. Por eso no somos influidos por nada en particular, porque todo nos influye y reclama. A poco indagar, no encontraremos sino deseos, inter y poliinfluencias. Deseamos compartir una fruta, un deslumbramiento, una abyección o un crimen. Quiero decir que nuestras influencias no son acotables. Ellas nos eligen y sacuden a voluntad. La ventana y la estrella que vemos a través de la ventana y el libro que hemos dejado a medio concluir nos han elegido. No olvidar esto. Desconfiemos de los sistemas y las consignas, de los disfraces ideológicos. Respetemos nuestro tiempo y el tiempo de los otros porque el tiempo no existe. Todos los atentados se basan en probarnos lo contrario. A cada hombre le ocurre el tiempo como una ilusión particular. Lo distiende, lo acurruca o lo despilfarra a su amaño, de acuerdo con su ritmo individual. Cualquier horario es una trampa del absurdo. Nuestro tiempo, como nuestra sangre, es estrictamente circulatorio. Creo que en este respeto por el otro y hacia el otro radicaría la compasión y se justificaría la novela. Y, por último, creo que ninguna idea, absolutamente ninguna idea, merece un cadáver.

*HECTOR ROJAS HERAZO*

Apartado Aéreo 27.317
Kra. 3 B, N.º 23-49
BOGOTA (Colombia)

# VIDA Y LITERATURA EN EDUARDO ZAMACOIS

## INFANCIA Y JUVENTUD

Comencemos conociendo del escritor su vida. De los años de infancia y juventud, Eduardo Zamacois nos ofrece, en varias de sus obras autobiográficas (1), un pormenorizado relato al que seguiré para narrar, en este capítulo de su biografía, lo que fue aquella primera edad de su existencia. Nació en Cuba, en la finca «La Ceiba», propiedad de sus padres, próxima a Pinar del Río, el 17 de febrero de 1873. Fue hijo único del matrimonio de doña Victoria Quintana, oriunda de Cuba, y don Pantaleón Zamacois y Urrutia, de ascendencia vasca, cuyo progenitor, el bilbaíno Miguel Zamacois, militó como voluntario liberal en las contiendas dinásticas. Por línea paterna, Eduardo Zamacois aparece vinculado a una tradición de artistas y escritores. En él iban a hacerse patentes influjos de ambas líneas familiares. Su nunca satisfecha sed de vivir y la turbulencia de su carácter la heredó de los Zamacois; de la madre recibió el amor a los viajes y su carácter caprichoso y fácilmente impresionable. «A los nueve años —escribe (2)— sentí, por vez primera, el aburrimiento de vivir. A mi alrededor todo era tranquilo y giraba isócronamente... En mis ratos de nostalgia y meditación procuraba extraer enseñanzas de los folletines que había leído.» Pronto impondría Zamacois a su vida un ritmo capaz de anular estas precoces vivencias de vacío.

El traslado de sus padres a Europa hace que Eduardo Zamacois cumpla los cinco años en Bruselas, viva durante los cuatro años siguientes en París y luego conozca Sevilla, ciudad donde iba a concluir los estudios de segunda enseñanza. Tiene quince años cuando la

(1) Cf. *Mirando hacia atrás (páginas autobiográficas de una vida en que sólo hubo erratas)* (1915), obra cuyo texto rehace al siguiente año, ampliándolo, para publicarlo con el título *Años de miseria y de risa*. De fecha posterior es la obra, asimismo de contenido biográfico, *Confesiones de un niño decente* (1922). Lo expuesto de su vida en estos libros es objeto de nueva redacción en los capítulos primeros de su postrera autobiografía: *Un hombre que se va...* (1964).

(2) *Un hombre que se va...*, p. 26.

familia Zamacois, padres e hijo, abandonan la capital andaluza para avecindarse en Madrid; en la villa que entonces es corte del rey niño Alfonso XIII, Eduardo Zamacois vive los años, críticos, de la adolescencia. «Era aquel Madrid —así lo rememora en 1923 (3)—, muy goyesco todavía, la ciudad de las verbenas, de los quinqués, de las tabernas con cortinillas rojas, de los cafés "con piano y violín", de los tranvías de mulas; el Madrid ocioso y baratero que bailaba al aire libre, en los solares, y adoraba los toros, y los churros o cohombros, y los pianillos de manubrio; el Madrid [...] deslenguado y polvoroso, de las mujeres con faldas de percal y medias de algodón a rayas, pañuelo a la cabeza y mantón alfombrado; y de los hombres con pantalón abotinado, americana ceñida y aladares sobre la frente.»

En este Madrid inicia Zamacois los estudios universitarios, que abandona pronto, hace los primeros ensayos como escritor y descubre para su vida a la mujer. Matriculado, primero, en la Facultad de Filosofía y Letras, rompe con este propósito pasando a la Facultad de Medicina, prendida su voluntad en el señuelo que le ofrecen las vidas ejemplares de sabios como Bichat, Charcot y Claude Bernard. «Poseído del más exaltado entusiasmo —contará Zamacois a muchos años de distancia de aquella fecha (4)—, mis primeros cuidados fueron buscar la blusa, con peto y antebrazos de hule, que debía vestir en la clase de disección, y comprar un esqueleto»; le costó el esqueleto, que era, naturalmente, de mujer, veinticinco duros, cantidad muy crecida para la época. Tanta es, en estos comienzos, la fuerza de aquella vocación, que desdeña incluso las lecturas que hasta entonces le atrajeron, novela, poesía y narraciones de viajes, para deleitarse con la severa prosa de los tratados científicos. El entusiasmo no tarda, sin embargo, en decaer; «los tres primeros años de la carrera me encantaron —sigue diciéndonos Zamacois en la confesión final de su vida (5)—. Luego, contra lo que mi aplicación prometía, estos fervores se desvanecieron apenas me enfrenté con la clínica. El lúgubre convento de San Carlos, convertido en hospital, me repugnó [...] y automáticamente desistí de ser médico. Otra vez en mi condición versátil, curiosa, prevalecía el artista, y arrepentido de mis veleidades ya sólo pensé en ser autor». De aquella interrumpida preparación médica conservó Zamacois algunas amistades, entre otras la del doctor Antonio García Tapia, y también, y esto importa recordarlo, unos conocimientos profesionales que se traslucen en la trama de varias novelas suyas y en el pergeño de algunos personajes por

(3) *Una vida extraordinaria*, p. 444.
(4) *Un hombre que se va...*, p. 54.
(5) *Ibíd.*, pp. 54-5.

él creados. Sus lecturas contribuyeron al abandono de su porvenir universitario; «leía sin cesar —cuenta Zamacois— y este desbocado afán me convirtió en un mal estudiante».

El alejamiento de las aulas favorece su incorporación al mundillo periodístico y literario madrileño; perteneciendo a una familia con desahogada posición económica, despreocupado, por el momento, de su porvenir, Zamacois hace suya una existencia bohemia, fácil y grata, a la que pone como únicas metas el triunfo como escritor y la satisfacción de su sensualidad. Hombre que descubrió muy pronto su sexo, la mujer se convierte para él en compañía a la que nunca quiso renunciar; son muchos los nombres de mujer recordados en sus escritos autobiográficos que atestiguan el talante donjuanesco de su condición humana. Su temprano matrimonio, que impuso un cambio en la relación de Zamacois con la madre, no fue obstáculo para aquella repetida entrega suya a las mujeres que el destino fue introduciendo en su vida. Testimonios sobrados, y todos bien elocuentes, de esta reiterada peripecia amorosa se ofrecen al lector en las obras de Eduardo Zamacois; con algunas de aquellas experiencias compuso la trama de relatos y novelas.

Un ejemplo, entre los muchos que podría citar, será suficiente para mostrarnos cómo fue Zamacois, en tanto que varón nunca saciado, desde los años de la primera juventud. A los pocos meses de su matrimonio comparte ya el amor a la esposa con una mujer casada, a la que terminará suplantando, en su errabunda curiosidad erótica, por su cocinera y su peinadora, enredo al que pone remate cuando encuentra a la mujer cuyo amor había de ofrecerle el argumento de su novela *Punto negro,* relato que escribe precisamente para obtener el dinero que le permita huir a París abandonando esposa y amante.

El afán por convertir en realidad para su vida lo que una literatura entonces en boga ofrecía como ideal preferible en la existencia varonil, contribuyó a exacerbar el innato donjuanismo de Zamacois; refiriéndose al episodio que narra, hecho novela, en *Punto negro,* cuenta su autor: «Aquel cariño fue más imaginativo que real... Estaba enfermo de literatura y si me conducía como un auténtico pasional era por parecerme que había una gran belleza en amar así.» Ocasión tendremos más adelante de conocer cómo se comportó Zamacois con las mujeres cuando ya la vida le había arrebatado la juventud. Reuniendo los recuerdos de sus primeras experiencias eróticas, escribe Eduardo Zamacois esta confesión: «Todas las mujeres... me atraían; eclecticismo que me permitía sustituirlas fácilmente a con-

dición —y esto era para mí fundamental— de que mi inconstancia no las hiciera sufrir» (6). Esta indiferenciación en su vida amorosa, puesta al desnudo en tantas confidencias suyas, la señala un compañero de generación, el poeta Pedro Barrantes, al retratarle en estos versos:

*Eres como el eco*
*de la encrucijada,*
*que siempre responde «te quiero», a un «te quiero»,*
*y no quiere nada.*

El impenitente gozador de la vida que fue Zamacois tuvo, desde sus años de adolescente, una pasión a la que nunca dejó de mostrar fidelidad; por ella renunció a su porvenir profesional y en ella se refugia cuantas veces quiere poner remate a un devaneo amoroso. Me estoy refiriendo a su vocación de escritor. Eduardo Zamacois pretendió ser hombre de letras, lo consiguió y del ejercicio de la literatura vivirá hasta la ancianidad.

Su preparación para el quehacer literario la inicia con lecturas copiosas, nunca sometidas a plan; antes reproduje el texto donde Zamacois atribuye a su voracidad de lector la pérdida de la vocación médica; ahora es momento de precisar mejor el desarrollo de su formación libresca. Con las novelas, la poesía y el teatro alternó Eduardo Zamacois lecturas menos atrayentes; conoció, en su juventud, a Locke y Spencer, a Moleschott y Haeckel, autores que admiró y que le indujeron a incorporarse al grupo integrado por quienes aceptaban con firme fe los postulados del cientifismo finisecular y se confesaban indiferentes en materia religiosa. Refiriéndose a *Los primeros principios,* de Herbert Spencer (7), escribe Zamacois en sus «memorias»: «Fue para mí como un enorme foco de luz», y añade: «Me aficionó a la filosofía y lavó mi espíritu de las musarañas escolásticas que aprendí en el Instituto. Spencer me demostró que, al no haber efecto sin causa, el deísmo no esclarece el origen de la creación, ya que, si Dios existe es también un efecto. Su libro, los de Haeckel y los de Darwin, hicieron de mí un panteísta para quien la naturaleza —que admito increada— carece de inteligencia, porque no es inteligente un cosmos que, *ab eterno,* se repite. No soy deísta, y lo deploro; quisiera serlo; pero la lógica me lo impide. Yo no puedo creer en un Dios que no mata al Diablo» (8). Antes de profesar en esta incredu-

---

(6) *Ibid.*, p. 44.
(7) La primera edición castellana de esta obra, en traducción de José Andrés Irueste, se publicó en la Biblioteca Perojo (Madrid, 1879).
(8) *Un hombre que se va...*, pp. 37 y 42.

lidad religiosa la curiosidad llevó a Zamacois a frecuentar una Sociedad Bíblica madrileña en la que conoció a los novelistas José Zahonero y Jacinto Octavio Picón.

Una nueva etapa para la vida de Eduardo Zamacois da comienzo con su primer viaje a París, la ciudad que conoció siendo niño y a la que retorna, ya independizado, para hacer suya una experiencia que en la época se imponían todos los aprendices de escritor. Llegó a la capital francesa con una carta de presentación para Luis Bonafoux, y en París, donde le esperaban días de completa miseria, es auxiliado económicamente por Ferrer Guardia. Sobre las consecuencias que para Zamacois tuvo aquella estancia en París hay un testimonio en la confesión general de sus «memorias», cuando enfrenta al que él era al salir de España con el que regresó meses más tarde: «Andalucía —escribe Zamacois— (9) influyó en mi carácter —acaso también en mi figura—, imponiéndome rasgos que posteriormente reafirmó Madrid, con lo mucho que tiene de andaluz. A los veinte años, tanto como la filosofía me gustaba el 'cante hondo'. Era un 'señorito flamenco' que gastaba pantalones 'de farol', chaquetas ceñidas, aladares y sombrero de ala ancha», y añade, confirmando la transformación que en él se operó entonces: «París, de una parte, de otra mi ascendencia vascofrancesa, empezaron a colaborar en favor del artista que vivía, eclipsado, dentro de mí. Renovación a la que contribuyeron las pelambreras de los estudiantes del Barrio Latino, las melenas de Gómez Carrillo y las chisteras —'ocho reflejos'— de Luis Bonafoux, y para 'traducirme al francés' —lo conseguí a medias— me compré un pantalón a la moda, una chalina y una pipa». En París Eduardo Zamacois tuvo trato con Alejandro Sawa (10) y otros escritores fieles a los ideales de la vida bohemia; tampoco le faltaron compañías femeninas. Para sobrevivir hace traducciones que le encarga la Editorial Garnier, a la que también vendió los derechos de un libro de cuentos y crónicas titulado *Vértigos*.

De regreso en España, Zamacois busca en Barcelona porvenir que asegure su vocación literaria, y en la capital catalana conoce a Ramón Sopena, que iba a ser editor de sus primeras novelas. En los años que marcan el tránsito del siglo XIX a la actual centuria Eduardo Zamacois hizo dos nuevos viajes a París donde viviría episodios de la más pura existencia bohemia sin conseguir nunca liberarse del

---

(9) *Ibíd.*, p. 43.

(10) Sobre este escritor y lo que su obra supuso en la literatura española finisecular confróntese Luis S. Granjel: «Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 195, pp. 430-444, Madrid, 1966.

cerco de la penuria económica, agobiadora realidad que no fue capaz, sin embargo, de ahogar su alegría de vivir. Aquellas experiencias, que luego había de narrar con pormenor, justifican el rótulo de *Años de miseria y de risa* que utilizó para titular un volumen de «memorias». Mientras en Madrid, en el hogar al que sólo acude en fugaces retornos, vive la esposa, Zamacois, con la compañía renovada de otras mujeres, prosigue el cultivo de la literatura, ejerce el periodismo, hace traducciones y publica novelas y narraciones breves.

Su vinculación a las empresas editoriales de Ramón Sopena le obliga a afincarse en Barcelona primero y más tarde en Madrid, rehaciendo en ambas ciudades su hogar para reanudar una vida que aparenta ser normal con la esposa y los hijos. Son estos años época para él de vida fácil, de nuevo a cubierto de preocupaciones económicas, en la que Zamacois se nos presenta rodeado de amigos que como él gustan de la bohemia, donde nunca falta la presencia de mujeres, presa fácil para su capricho. A estos años corresponde su relación con los escritores, entonces jóvenes como él, que luego verían inscritos sus nombres en la llamada Generación del Noventa y Ocho (11); en las «memorias» de Zamacois figura el recuerdo de su amistad con Pedro Barrantes, Alberto Lozano y Dorio de Gádex.

Muy temprana fue en Eduardo Zamacois la iniciación como escritor; contaba sólo diecisiete años cuando el diario madrileño *El Globo* publicó un artículo suyo titulado, pretenciosamente, «Inteligencia e Instinto». Colaboró en revistas minoritarias, todas defensoras de radicales actitudes ideológicas, como *La Democracia Social* y *Los Dominicales del Libre Pensamiento;* en la primera de estas publicaciones Zamacois compartió deberes de redacción con Ernesto Bark, Ricardo Fuentes, Palomero, Manuel Paso, Delorme y Miguel Sawa, grupo que poco después, en 1897, funda la revista *Germinal,* a la que se vincularon Dicenta, Valle-Inclán, Felipe Trigo, Benavente, Blasco Ibáñez, Maeztu y Verdes Montenegro; en el mismo 1897 estos escritores, a los que sigue acompañando Eduardo Zamacois, pasan a la redacción del diario republicano *El País,* cuando este periódico queda bajo la dirección de Joaquín Dicenta (12). Con varios de los escritores nombrados colaboró Zamacois en las páginas de *Vida Literaria* (1899). En *Los Dominicales,* semanario anticatólico que dirigía el periodista Ramón Chíes, Zamacois entabla relación con el cura Ferrándiz, Odón de Buen, José Francos Rodríguez, Rafael Delorme y el poeta Pedro

---

(11) Sobre la vinculación de Eduardo Zamacois a esta generación cf. Luis S. Granjel: *Panorama de la generación del 98* (Madrid, 1959) y *La generación literaria del noventa y ocho* (Salamanca-Madrid, 1971).

(12) Cf. R. Pérez de la Dehesa: *El grupo 'Germinal': una clave del 98,* Madrid, 1970.

Barrantes. También escribió Zamacois en *El Motín*, periódico que dirigía José Nakens.

Varias fueron las empresas periodísticas que durante aquellos años inició Eduardo Zamacois. Con Eduardo Barriobero y Joaquín Segura funda *El Escándalo*, batallador semanario que tuvo vida corta. Su buen conocimiento del francés le permite ofrecer a la «Biblioteca Económica Filosófica» que publicaba Antonio Zozaya una traducción de Schelling y otra de Spencer. Esta actividad suya de escritor interesado por cuestiones doctrinales, de crítica ideológica, alejadas de las preferencias que muy pronto habían de dominarle, induce a Zamacois a emprender un arriesgado propósito editorial; con dos mil pesetas que le facilitó su madre adquiere una imprenta donde se componen el diario republicano *La Justicia* y algunas publicaciones semiclandestinas y entre éstas el semanario *El Libre Examen*, que Eduardo Zamacois redacta con la colaboración de Carlos Chíes; el repetido secuestro de números de la revista hecho por la policía y el irregular cobro de anuncios y suscripciones ocasionan la bancarrota de la empresa. Otro negocio editorial iniciado por Zamacois, ahora con la ayuda económica de don José Carrascal, un viejo republicano admirador de Ruiz Zorrilla, fue la creación de la Editorial Cosmópolis, con la que proyectaba dar a conocer en España la novelística francesa; la imprevisión y su incapacidad para cumplir con regularidad sus compromisos hicieron que en las manos de Zamacois fracasase muy pronto el empeño por él mismo proyectado.

En 1895 Eduardo Zamacois edita el libro *Tipos de café*, obra que recoge estampas de la bohemia madrileña; por las mismas fechas concluye un trabajo, que recuerda al estudiante de medicina que había sido, sobre «El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso». El quehacer como novelista lo inicia Zamacois con la novela corta *Amar a oscuras*, de contenido autobiográfico, fechada en Madrid en el mes de febrero de 1894. Su primera producción teatral fue un drama en tres actos, que tituló *El secreto*, nunca representado ni editado, y al que muchos años después, seguramente con toda justicia, calificaría de «esperpento». La incorporación de Eduardo Zamacois a la que iba a llamarse literatura «galante», género que él contribuyó, decisivamente, a popularizar en España, tuvo lugar con sus colaboraciones a una revistilla picaresca titulada *Demi-Monde*, que dirigía Luis París, y luego con la dirección del semanario *Vida Galante*, propiedad de la editorial Sopena.

Cumplidos los treinta años, iniciado ya el nuevo siglo, en la vida de Eduardo Zamacois da comienzo un período que se prolongará hasta su muerte. Confirmada la firmeza de su vocación literaria, probada también su capacidad para cumplir los cometidos que el oficio de escribir impone, Zamacois afianza la naciente popularidad de su firma con una sostenida labor periodística, de autor dramático y novelista que será objeto de examen en los dos siguientes capítulos de este estudio biográfico. En su vida personal, el ingreso en la madurez no ocasiona cambios en su conducta; su existencia sigue siendo la de un hombre para el que sólo cuenta con el triunfo literario la conquista del placer; la inquietud viajera hará que en la vida de Zamacois se combine, con frecuencia, lo que llamó amor con la huida del hogar y el descubrimiento de nuevos ambientes.

Antes de rehacer la historia de su existencia en los años de madurez bueno será conocer la estampa física del que entonces era Eduardo Zamacois; nos la ofrece el siguiente texto de Felipe Sassone (13), donde describe su primer encuentro con el que era ya, en Madrid, afamado novelista: «Podría tener [...] poco más de treinta años; pero ya unas canas prematuras le plateaban la cabellera, como una peluca a la Federica, sobre el rostro aguileño, de facciones correctísimas, y en los labios abultados y sensuales, una amable sonrisa estereotipada, de cuya sinceridad no me hubiera atrevido a responder...; se tocaba con un fieltro ancho, llevaba americanas de no largo talle, y muy embutidos los hombros, pantalones anchos, sin raya en los perniles y ligeramente abotinados, y le flotaban las alas de una chalina en forma de mariposa...; todo le daba un aire entre poeta modernista del barrio latino parisiense y chulo u organillero de aquellos Madriles de entonces, y, erguido, apuesto, airoso, coronada la figura por una cabeza redonda con un perfil de medalla, pudiera decirse de él que era un hombre guapo, que gustaba a las mujeres fáciles, con una belleza de lacayo de casa grande, de aquellos que en las falsas novelas pornográficas seducen a las marquesas. Tenía los ojos redondos, jaspeados y brillantes, con una lumbre sensual; pero a veces, en la quietud de su mirar ahincado, abstraído de cuanto le rodeaba, fijo en un solo punto y en un solo pensamiento íntimo, se le advertía ese destello de ferocidad en acecho que tienen los ojos de las aves de presa.»

La impresión que a Sassone hizo su encuentro con Zamacois atestigua cómo este último consiguió adecuar figura y talante a la vida

(13) F. Sassone: *La rueda de mi fortuna*, pp. 296-97, Madrid, 1958.

que siempre tuvo empeño en hacer suya y también con el quehacer literario a que entregó su existencia. Años después, entre quienes se iniciaban en la vida literaria a comienzos de la tercera década del siglo, el grupo integrado por Zamacois, Rufino Blanco Fombona, Gómez Carrillo y Sassone éra conocido con el sobrenombre colectivo de los tres mosqueteros, cuatro en realidad, como los personajes de la novela de Dumas.

En la vida de escritor de Eduardo Zamacois cabe diferenciar etapas que se corresponden, lo veremos confirmado, con períodos que asimismo pueden individualizarse en su producción literaria. Concluye la primera en los años de la Gran Guerra, y en su transcurso vive en Madrid, con la esposa, en el hogar de sus suegros; ejerce el periodismo y lleva a cabo su más importante empresa editorial, la publicación, con el apoyo económico de Antonio Galiardo, de una colección semanal de narraciones breves que tituló *El Cuento Semanal* (1907); desplazado de su gobierno tras la muerte de Galiardo, Zamacois funda en 1909 una nueva revista literaria, *Los Contemporáneos*, que iba a disputar a *El Cuento Semanal* el favor del público (14). La realización de estos dos empeños editoriales y el cumplimiento de unos propósitos como autor teatral impusieron un paréntesis en la labor novelística de Zamacois, abierto en 1905 y que se cierra en 1910. Lo que no interrumpe es la constante búsqueda de satisfacciones a su sensualidad, añadiendo nuevos nombres a la lista de mujeres que se entremeten en su vida; de la relación, fugaz como todas, que mantuvo con una artista del «género chico» queda constancia en la trama argumental de su novela *La cita.*

Lo que en los ambientes literarios madrileños se cuenta de la estancia de Blasco Ibáñez en la Argentina estimula el espíritu aventurero de Zamacois y le lleva en 1910 a realizar su primera visita al continente americano. Recorrió entonces varias repúblicas sudamericanas, estuvo en Cuba y llegó hasta Nueva York; el relato del viaje con la narración de las muchas y algunas sonadas aventuras que protagonizó lo hizo Eduardo Zamacois primero en el libro *Dos años en América* (1913) y más tarde en la confesión general de las «memorias». En aquella ocasión el escritor confirmaría con irrefutables pruebas cómo supo hacer cierto su aforismo: «Un viaje largo equivale a un buen libro; también vale un amor» (15). De regreso en España, nuevos amoríos le ayudan a olvidar a las mujeres que conoció en tierras de América, también a las que abandonó en Madrid al emprender el viaje;

---

(14) De ambas empresas editoriales y de las colecciones que con posterioridad se publicaron en España se hace pormenorizada historia en la segunda parte de este volumen.

(15) *Dos años en América*, p. 92.

se repite, una y otra vez, con singular monotonía, la traición a la esposa. La inconsciencia que en el terreno sentimental y erótico evidencia el comportamiento de Zamacois justifica la filiación donjuanesca de su personalidad. La lectura de sus escritos autobiográficos, como muchas de sus producciones novelescas y sobre todo el libro de recuerdos redactado en la senectud ofrecen, a quien interese su conocimiento, un bien detallado relato de su vida galante.

El comienzo de la guerra en Europa, iniciado ya el verano de 1914, lleva a Eduardo Zamacois, como corresponsal del periódico madrileño *La Tribuna,* a Francia; desde París primero, luego viajando por Suiza e Italia, daría su personal interpretación del conflicto bélico; con aquellas crónicas compuso más tarde dos volúmenes: *La ola de plomo* (1915) y *A cuchillo* (1916). Vuelto a España, hará una prolongada excursión por tierras andaluzas y Marruecos; va con él la mujer que le acompañó en sus andanzas por Europa, lo que permite a Zamacois combinar en la realización del viaje el placer que le depara la aventura erótica, la satisfacción de conocer nuevos ambientes y la necesidad de cumplir con el quehacer periodístico que es la base económica principal en su vida; los artículos que entonces escribió los reúne luego en el volumen *De Córdoba a Alcazarquivir.*

El segundo viaje de Eduardo Zamacois a las repúblicas hispanoamericanas lo emprende en 1916; ha ideado, para sufragarlo, una original empresa cultural. Recorrió Puerto Rico, Cuba y la totalidad de los países de Centroamérica actuando ante siempre nutridos auditorios como expositor de una única conferencia; tenía ésta por tema el comentario ágil de la actualidad literaria española y se acompañaba de una proyección cinematográfica, especialmente realizada para aquel cometido, que reproducía ante los espectadores-oyentes el vivir hogareño de los más afamados escritores madrileños. Obtuvo buenos beneficios económicos y también, como no podía menos de sucederle, consiguió protagonizar aventuras que enriquecieron su experiencia de hombre galante. De todo lo que le sucedió en tierras de América habla Zamacois en su libro *La alegría de andar* (1920), cuyo texto reprodujo bastantes años después en varios capítulos de *Un hombre que se va...*, versión definitiva de sus «memorias». En 1918 hizo un rápido viaje desde La Habana a París para cumplir una misión entre periodística y diplomática que le encomendó el presidente de la República de Cuba; de regreso en América reanuda la divulgación de su conferencia cinematográfica, ahora por ciudades sudamericanas. La muerte del padre pone remate a este episodio de su vida, obligándole a retornar a Madrid.

Al dar comienzo la década de los años veinte, viviendo de nuevo en España, Eduardo Zamacois inaugura otra etapa en su existencia que, como las precedentes, también se corresponde con una nueva fase en su labor de escritor. Este es el retrato que de él trazó alguien que por aquellas fechas realizaba en Madrid su aprendizaje literario: «Tenía ya cincuenta años, pero era muy arrogante y se cuidaba y administraba, bajo el aire de convencional bohemia, como una *cocotte de postín...*; tenía aire de actor y un cierto achulonamiento discretamente administrado de elegancias un tanto alambicadas y preocupadas» (16). La estampa de Zamacois que el texto citado nos ofrece recuerda el retrato que de él hizo, referido a una fecha anterior de su vida, Felipe Sassone, y confirma cómo el escritor lograba mantener incólume su apostura física; esta juventud aparente pudo seguir exhibiéndola hasta bien adentrado en la senectud, cuando se convirtió en un anciano arrogante. Nada cambia en su vida privada; sigue olvidando a la esposa prendido en el atractivo, siempre renovado, de otras mujeres, que en algunos casos, y ello sí que es singular, no son enteramente desconocidas para él, pues en más de una ocasión Eduardo Zamacois vive el agridulce placer de encapricharse por mujeres que ya, con anterioridad, se habían adentrado por su vida. Amores nuevos o renovados, la fidelidad, nunca rota por entero, a la esposa, el amor filial a la única hija que ahora le vive, el cariño de la madre, son elementos nunca ausentes de su existencia cotidiana.

El marco ciudadano donde ahora transcurre su vida, el Madrid de los años veinte, ha experimentado una profunda transformación, es bien distinto del Madrid de la primera juventud. Zamacois ha sabido adaptarse a la mudanza; por boca del protagonista de una novela suya, fechada en 1923, el escritor hace esta descripción que ahora el lector puede cotejar con la estampa del Madrid «fin de siglo» que se reprodujo en el capítulo anterior: «El Madrid actual —escribe Zamacois refiriéndose al que empieza a hacerse realidad en la posguerra del primer conflicto bélico del siglo (17)— se ha europeizado, y es 'otro'. Su metamorfosis no es epidérmica, como creen los espíritus retrógrados, para consolarse de su derrota, sino profunda, definitiva: el alma vieja ha muerto. Es el Madrid de la luz y de los tranvías eléctricos; el Madrid que habla por teléfono y no se asusta de las motocicletas ensordecedoras y trepidantes, ni de los autobuses, ni de los aeroplanos; que corre bajo tierra con el 'metro', porque empieza a comprender la importancia del tiempo, y prefiere a los bailes hedion-

(16) C. González-Ruano: *Mi medio siglo se confiesa a medias*, p. 232, 2.ª edic., Madrid, 1957.

(17) *Una vida extraordinaria*, pp. 444-45.

dos y soeces de 'La Flor', del 'Norte' o de la 'Costanilla de los Angeles', los 'souper-tango' de Maxim's o del Palace; el Madrid, con atisbos cosmopolitas, que juega al 'foot-ball' y al 'tennis', y boxea, y no se escandaliza puerilmente de tener aventureras que lleven abrigos de diez mil pesetas y fumen cigarrillos egipcios. La capa emperezadora se ha ido, y los automóviles, con la violencia de su correr, han enseñado a las nuevas generaciones a peinarse hacia atrás.»

Desde los años de juventud, lo vengo repitiendo, la existencia de Eduardo Zamacois remeda la de un acabado «Don Juan»; por su vida desfilan mujeres de la más diversa condición, en su mayoría españolas, algunas francesas, otras nacidas en tierras de América. Este ininterrumpido encaprichamiento, que casi nunca merece el calificativo de amor, constituye ingrediente tan importante en su personalidad que no puede ser silenciado; tal condición de su temperamento provocó, era inevitable, conflictos, y repetidos, en la vida del escritor; algunos de los viajes emprendidos por Zamacois los hace inaplazables, y tienen todo el carácter de una huida, la necesidad de deshacer situaciones ya insostenibles. Zamacois ha querido explicar a sus lectores, sin ocultar nada, esta peculiar faceta de su comportamiento.

Ofrezco, para probarlo, un solo ejemplo que tomo de sus «memorias» (18). Hacia 1925, cuenta ya cincuenta y dos años, Eduardo Zamacois comparte su capacidad de amar entre la esposa y otras tres mujeres (María, Bianca y Matilde); «ante la imposibilidad de proceder sinceramente con las personas dependientes de mí —escribe narrando el episodio—, y para evitarles sufrimientos, me atrincheré en el maravilloso mundo de la mentira. A Cándida [la esposa] y a María les dije que la mayoría de las noches debía pasarlas con mi madre, determinación que ellas aplaudieron y me permitía acompañar a Matilde; y como ésta me sabía casado hallaba justo que yo, dos veces por semana pernoctase bajo el techo conyugal, libertad que yo repartía entre Cándida y María puntualmente. Mis viajes a Barcelona, para ver a Bianca, los justificaba con la supuesta trabajosa organización de un 'Centro Editorial' que yo había de dirigir. Así, merced a lo que yo ocultaba y a lo que ellas no querían ver, todo se arregló». Esta peripecia, que no fue desde luego excepción en su vida, y el modo de creer haberla resuelto, con fórmula muy acorde con la que gustaban utilizar los autores de novelas «galantes», revela, mejor que una pormenorizada indagación, la entraña donjuanesca que nutre la condición humana de Zamacois. Añadiré otra confidencia suya, pues es valiosa para entender su modo de ser. Confiesa Zamacois, uniendo

(18) *Un hombre que se va...*, p. 422.

al amor «legal» por la esposa, la hija y la madre, los «ilegítimos» que siempre le sedujeron: «Yo las quería, yo no cesaba de trabajar por ellas, sus vidas me eran sagradas; pero sentía que me esclavizaba, y al placer inmenso de abrazarlas, poniendo en cada abrazo mi corarón, se asociaba el deseo, inconfeso, de separarme de ellas otra vez», y añade, buscando entenderse: «La herencia me legó dos nociones absolutamente enemigas. De mi madre —ególatra modelo— heredé la incapacidad de amar; de mi padre —todo desinterés— la imposibilidad de amarme» (19).

De regreso de su segundo viaje por América, Eduardo Zamacois se reintegra a la vida familiar y rehace su hogar adquiriendo una villa en Francia, en la carretera de Bayona a Hendaya, donde residirán la esposa y la hija mientras él vive habitualmente en Madrid. Este apartamiento duró poco, pues concluye al adquirir un hotelito en la colonia madrileña de Chamartín de la Rosa, que bautizó con el nombre de «Las raíces», título de una trilogía novelesca que compone el mejor capítulo de su producción literaria. En este reconstruido hogar morirá Cándida, la esposa, víctima de un cáncer, el 30 de noviembre de 1933; dos años más tarde fallece, nonagenaria, la madre. El vacío empieza a señorear en la vida del escritor, quien todavía cuenta con la fidelidad de alguno de los viejos amoríos. En compañía de una de las mujeres que creyó amar, Matilde, hace un viaje a Cuba para vender la hacienda familiar, y con ella, de nuevo en Madrid, recompone su hogar en un chalet de la colonia Cruz del Rayo; proyectaban ambos realizar un viaje por Oriente cuando el comienzo de la contienda civil vino a imponer nuevo rumbo a sus vidas.

Aunque ajeno totalmente por preferencias y conducta personal a los problemas políticos nacionales, Eduardo Zamacois se vería afectado por el suceso bélico que acabaría imponiéndole la expatriación, un exilio que había de prolongarse, ininterrumpido sólo por un fugaz retorno a España, hasta su muerte. Durante los años de la guerra continúa ejerciendo el periodismo y vive, tras abandonar Madrid, en Valencia primero y más tarde en Barcelona; escribió una novela de guerra, *El asedio de Madrid*, y colaboró en la redacción de una publicación periódica titulada *Mi revista*. Estaba decretada su detención, por motivos que Zamacois no ha explicado, cuando el 23 de enero de 1939 consigue salir de Barcelona en compañía de su hija, el esposo de ésta y Matilde, el último amor de su vida.

La existencia de exiliado se inicia para Eduardo Zamacois, como para tantos otros compatriotas suyos, en Francia, de donde pronto

---

(19) *Ibid.*, pp. 389-390.

salió dirigiéndose a Cuba; en La Habana colabora en *El País,* en las revistas *Bohemia* y *Carteles* y se especializa en charlas radiofónicas; envidias profesionales le obligan a trasladarse a la ciudad de México, donde prosigue su actividad literaria y tiene lugar el encuentro con otros exiliados, con Libertad Blasco y Salvador Bartolozzi, con Antonio Zozaya, el poeta Alfonso Comín, Roberto Castrovido y Gonzalo de Reparaz. En México se hizo popular un serial suyo de novelas radiofónicas. Otra etapa de su vida en el exilio tuvo por escenario la ciudad de Nueva York, donde trabaja en doblajes cinematográficos y como traductor para la revista *Reader's Digest.* La muerte de la hija, en 1946, lo lleva a Buenos Aires; en la capital argentina Zamacois reemprende su labor literaria, que fue primero muy activa con colaboraciones en las revistas bonaerenses *Crítica, Clarín* y *Mundo Argentino,* en el diario *Alerta,* de La Habana, y en la revista *Todo,* de México.

Un empleo que le proporciona, en 1953, el Ministerio de Salud Pública argentino, el primer puesto oficial que ocupó en su vida, permite a Eduardo Zamacois subvenir a sus necesidades cuando la edad limita su labor como escritor. Es ahora cuando redacta las últimas «memorias», para las que encontró este espléndido título: *Un hombre que se va...* La nostalgia de la patria lejana trajo a Zamacois a España; en esta fugaz visita, en la primavera de 1969, tuve la fortuna de conocerle personalmente; en aquella fecha, con sus noventa y seis años, era el último representante de la promoción literaria de la Regencia. En Buenos Aires moriría Eduardo Zamacois dos años después; falleció el 31 de diciembre de 1971.

Desde la situación vital en que le colocó la ancianidad, enfrentado al recuerdo de su existencia, rica en lances, Eduardo Zamacois quiso hacer de ella balance y enjuiciarla; conocer lo que de sí mismo opinó creo es importante para completar este retrato suyo «He envejecido —escribe (20)—, sin rumbo, sin plan, como a tientas, y gracias a este placentero no importarme "lo que será de mí", la Vida, que para los espíritus previsores es un problema grave, tuvo para mí la ligereza de una película [...] He trabajado mucho. He escrito más de sesenta novelas, comedias, libros de crítica y de viajes, y millares de artículos. Pero en este obstinado forjar no terció mi voluntad, sino mi gusto. Yo he sido un indisciplinado que, para vivir gratamente, nunca vacilé en preferir lo agradable a lo que las personas "serias" llaman "lo conveniente"»; y añade: «cercana ya la hora en que he de subir "al último tren", de nada muy grave me acuso.

---

(20) *Ibíd.,* pp. 42-3, 44-5.

Fui un espectador ingenuo de la Vida. Me han gustado las mujeres, los viajes y los libros; los tres grandes recursos de que el hombre dispone para evadirse, incluso de sí mismo». A esta reflexión pone remate un juicio que mal encubre un poso de propósitos no logrados: «La vida no es otra cosa que una bella ilusión echada a perder» (21). Conocemos ya al hombre que fue Eduardo Zamacois; es momento de adentrarnos en el examen de su obra literaria.

## LITERATURA GALANTE

A los años de juventud de Eduardo Zamacois corresponde la primera de las etapas que cabe deslindar en su quehacer literario. Este período, que se prolonga hasta 1905 y ha sido calificado por él propio Zamacois de «pasional», comprende una copiosa producción libresca que totaliza veintiún títulos, en su mayoría volúmenes publicados en Barcelona por el editor Ramón Sopena. Con estas obras primerizas, Eduardo Zamacois contribuyó, y de modo decisivo, a la aclimatación en España de la literatura «galante» francesa; con ellas hizo popular su firma y ganó para sí un calificativo que la crítica no ha querido modificar al enjuiciar etapas ulteriores de su labor de escritor. Entre 1893, fecha de edición del volumen de crónicas *Tipos de café*, y 1905, Eduardo Zamacois publicó diez novelas (22), seis volúmenes de narraciones, novelas breves y cuentos (23), otros cuatro títulos que recogen artículos y crónicas (24) y su primera autobiografía, que tituló *De mi vida* (Barcelona, 1903).

*La enferma*, primera novela de Zamacois, rehace la historia de unos amores juveniles; recuerdos de su vida figuran también en *Punto negro*, obra que tuvo excelente acogida; *Tick-Nay*, novela subtitulada «El payaso inimitable», une a sus posibles valores literarios el interés de incluir en sus páginas un episodio de la vida de Ferrer Guardia, que Zamacois asegura lo conoció por su propio protagonista (25). *El seductor*, obra de la que se hicieron varias ediciones, consagraría a su autor como escritor popular. La novela *Duelo a muerte* la escribió

---

(21) *Ibid.*, p. 482.

(22) *Consuelo* (1896), obra reimpresa el mismo año con el título de *La enferma; Punto negro* (1897), *Tick-Nay* (1900), *Incesto* (1900), *Duelo a muerte* (1902), *El seductor* (1902), *Loca de amor* (1902), *Memorias de una cortesana* (1903), *Bodas trágicas* (1903) y *Sobre el abismo* (1905).

(23) *Amar a oscuras* (1894), *De carne y hueso* (1901), *El lacayo*. *La quimera* (1902), *Noche de bodas* (1902), *Desde el arroyo* (1903) y *Horas crueles* (1903).

(24) *Tipos de café* (1893), *Humoradas en prosa* (1896), *Vértigos* (1899) e *Impresiones de arte* (1904).

(25) *Un hombre que se va...*, pp. 80-1.

durante una estancia en Mallorca, en la primavera de 1901. *Memorias de una cortesana* es el más ambicioso y también el mejor logrado fruto en la producción novelesca de Zamacois anterior a 1905, posiblemente porque en su trama rehace ambientes madrileños que conocía bien. *Sobre el abismo,* novela fechada en Valencia, en el mes de octubre de 1905, es obra en la que se anticipa el cambio que pronto iba a imponerse en el quehacer literario de su autor.

Varias de las novelas nombradas fueron más tarde objeto de reelaboración por Zamacois antes de permitir su reimpresión en la Editorial Renacimiento; otras, como *Incesto, Loca de amor* y *Bodas trágicas,* que el editor Sopena continuó reimprimiendo, serían recusadas por Zamacois, quien las eliminó de su bibliografía. Por sus temas y la traza de las criaturas que ideó para ser sus protagonistas, todas estas novelas de Zamacois resultan muy parecidas y también se asemejan a ellas los relatos breves, narraciones y cuentos que en aquellos años publicó; en toda su producción literaria anterior a 1905 el ingrediente erótico es componente obligado, y en sus figuraciones hombres y mujeres son seres a los que únicamente mueve la satisfacción de su sensualidad; impone esta uniformidad no tanto las personales convicciones de su creador como la índole comercial de aquella copiosa producción libresca, producto destinado a satisfacer la demanda de un mercado que consumía sucesivas ediciones de aquellas obras para beneficio exclusivo del editor.

Del nutrido catálogo de las obras de Eduardo Zamacois ya nombradas, que no merecen, en ninguno de los títulos que lo integran, comentario particularizado, emitió en 1909 este juicio el crítico Andrés González-Blanco: «Eduardo Zamacois ha sido el creador de la novela erótica en España, que más tarde ha llevado a su culmen y apogeo Felipe Trigo. *Ordine témporis* es primero Zamacois. Antes de que él escribiese sus primeras novelas [...] toda nuestra bibliografía erótica hallábase reducida a infectas narraciones escatológicas, que erizaban los nervios del más sereno y alarmaban el pudor del menos timorato. La obscenidad era erotismo, antes de que conociésemos a Zamacois» (26). Sólo parcialmente puede aceptarse la opinión que sustenta González-Blanco; cierto es, desde luego, que Eduardo Zamacois impone en el tratamiento literario del tema erótico un criterio distinto del utilizado, en las décadas finales del siglo XIX, por Eduardo López Bago, algunos de sus imitadores, como Alejandro Sawa y Eugenio Antonio Flores, y con ellos José Zahonero (27), care-

(26) A. González-Blanco: *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días,* p. 985, Madrid, 1909.

(27) Cf. Walter T. Pattison: *El naturalismo español,* Madrid, 1965.

ce, sin embargo, de sentido disputar la prioridad entre Zamacois y Felipe Trigo, pues en ellos fueron distintos los fines que les indujeron a utilizar para sus creaciones temas hasta entonces abordados sólo de modo encubierto por los novelistas españoles (28), lo que no impidió que ambos escritores ejercieran influjo compartido en cuantos novelistas los tomaron después como maestros suyos.

Lo extremoso del naturalismo finisecular, que sólo permitía ofrecer obras que Cansinos-Assens calificaría más tarde, justamente, de «impúdicos cartones anatómicos», escritas con intención a la vez moralizadora y científica, motivó su rápido agotamiento e hizo posible que su lugar, en la preferencia de muchos lectores, lo ocupasen, primero, imitaciones de la novela «galante» francesa y, poco después, las obras de Felipe Trigo, en las que era patente la pretensión de reformar convicciones y prejuicios todavía firmemente arraigados en la sociedad española; una intención social, educadora, que Trigo explayó en sus libros *Socialismo individualista* (1904) y *El amor en la vida y en los libros* (1907) (29).

La disparidad entre los propósitos y procederes literarios de Zamacois y Felipe Trigo la señaló con toda claridad Cansinos-Assens en su artículo «Los eróticos» (30); se recuerda en este trabajo la obra juvenil de Eduardo Zamacois y cómo fue con aquellas creaciones suyas primer cultivador de la novelística «galante» de procedencia francesa; por su parte, Felipe Trigo remozó el naturalismo dando vida a la auténtica novela erótica. Destacando los rasgos que distinguen, como productos bien diferenciados, las obras de ambos novelistas, añade, en su análisis, el autor que menciono (31): «La novela de Felipe Trigo no es la novela galante, amena y frívola y sensual, en una sola palabra: alegre, engalanada con las más finas ropas de fiesta de la literatura, según se muestra en Zamacois. La novela de Trigo es una lectura seria y profunda, algo así como cursos prácticos de psicología y de fisiología».

Fue Zamacois, y ello merece ser destacado, quien hizo posible la fundación de *Vida Galante,* revista erótica en la que luego se mezclarían propósitos de propaganda socialista, que empezó a publicarse en Barcelona el 6 de noviembre de 1898, y cuya redacción se trasladó a Madrid el 30 de septiembre de 1900 (32). Su propietario, el editor Ramón Sopena, quiso que la revista fuese algo distinto de

---

(28) Este capítulo, hoy prácticamente ignorado, de la literatura española contemporánea es objeto de examen en mi libro, en preparación. *Sexo y ficción novelesca.*

(29) Cf. Alma Taylor Watkins: *Eroticism in the novels of Felipe Trigo,* New York, 1954.

(30) Reproducido en *La nueva literatura, II. las escuelas,* 2.ª edic., Madrid, 1925.

(31) R. Cansinos-Assens: *Ibíd.,* p. 202.

(32) Cf. Rafael Pérez de la Dehesa: *El grupo «Germinal»: una clave del 98,* Madrid, 1970.

*Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro,* los dos más populares semanarios en los años finales del siglo. *Vida Galante* la proyectó Eduardo Zamacois como «una revista frívola que recogiese el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII; una publicación traviesa, con historietas de mujercitas locas y maridos de vodevil, aunque sin audacias de mal género» (33), es decir, para entendernos, quiso que fuera la interpretación, desde España, de la vida parisiense. Primero fue Zamacois casi su único redactor, y semanalmente tenía que llenar las veinticuatro páginas de la revista con cuentos y crónicas, semblanzas biográficas, artículos de crítica artística y literaria y material informativo. Fueron luego colaboradores de *Vida Galante* Dicenta, Manuel Paso y otros redactores de *Germinal.* En *Vida Galante,* y en una sección titulada precisamente «Germinal», se publicaron semblanzas de escritores jóvenes calificados entonces de rebeldes sociales o políticos; entre otros, fueron allí objeto de mención Gómez Carrillo y Martínez Sierra, Villaespesa, Arturo Reyes y Rafael Urbano, Palomero, Alejandro Sawa y Ramiro de Maeztu.

Queda fuera de los límites de este trabajo, que se ocupa de rehacer la personalidad humana de Eduardo Zamacois y hacer examen de su obra, el estudio del auge que tuvo la novela erótica en España en las primeras décadas del actual siglo y de las razones que permiten explicar que así sucediera (34). Lo hicieron posible el éxito editorial alcanzado primero por Zamacois y luego sobrepujado por Felipe Trigo; seguidores de ambos, en dispar medida cada uno, fueron Alberto Insúa y López de Haro, Hoyos y Vinent, José Francés y Pedro Mata, Joaquín Belda y más tarde Alvaro Retana y «El Caballero Audaz», citando sólo a los más caracterizados miembros de una promoción de escritores que se mantuvo en la preferencia literaria de un amplio sector de la sociedad española hasta los años treinta. Para difundir esta literatura narrativa, que se centraba en la elaboración de lo sexual como materia novelesca, se fundaron saneados negocios editoriales, destacando las colecciones «Regente» y «Galante», propiedad de Ramón Sopena, y que dirigió para este editor barcelonés Eduardo Zamacois. Con *Vida Galante* otras publicaciones periódicas, entre ellas el semanario *Sicalíptico* y la revista quincenal *París Alegre,* impresas ambas en Barcelona, ayudaron a comercializar en España un auténtico subproducto de la literatura galante francesa.

---

(33) *Un hombre que se va...,* p. 144.

(34) Su interpretación la pretendió el crítico Eduardo Gómez de Baquero en su artículo «La novela erótica» *(La España Moderna,* XXI, 250, 169-75, Madrid, 1909), en el que, por cierto, sólo menciona a Felipe Trigo como «precursor o fundador de ese género o variedad novelesca que va adquiriendo una extensión propia para alarmar a los moralistas».

Razones económicas llevaron a bastantes escritores, como primero a Zamacois, a cultivar la novela erótica; citaré, para confirmarlo, un testimonio bien revelador. Comentando la muerte, casi en la miseria del escritor Manuel Martínez Barrionuevo, escribía, en 1917, Ortiz de Pinedo: «Para lograr algunas comodidades el escritor español, salvo contadas excepciones, tiene que hacer teatro 'gordo' o novelas eróticas. Los libros de Trigo y de sus imitadores son, como todo el mundo sabe, los que más se han vendido y aún se venden.» El triunfo de la novela erótica lo reconoce, desaprobándolo desde luego, el artículo «Dos generaciones», escrito por Azorín en 1910 (35); en él contrapone los ideales y la actividad literaria de su generación y los que presiden la labor como escritores de bastantes de los que pertenecen a la que ella sucedió; «la nueva generación —escribe Azorín—... está completa y desenfrenadamente entregada al más bajo y violento erotismo; no transcurre una semana sin que aparezca en las librerías una nueva novela pornográfica; se ponen a estos libros los títulos más provocadores y llamativos; se los anuncia en grandes carteles por las esquinas; se describen en ellos las más torpes aberraciones humanas». Cuando esto ocurría, lo veremos confirmado en el siguiente capítulo de este estudio, Eduardo Zamacois se había apartado ya ostensiblemente de la literatura «galante» y el erotismo no es ya ingrediente principal en los frutos del quehacer novelesco que reanuda en 1910.

Un paréntesis que Eduardo Zamacois abre en su producción novelesca en 1905 y no clausura hasta cinco años después, separa la primera etapa de su vida de escritor de la que da comienzo en 1910 y que reanuda, acabo de indicarlo, con una labor literaria bien diferente. Su apartamiento de la novela «galante» se confirma, pues aunque lo erótico seguirá presente en algunas de sus novelas, así en *El otro* y en la titulada *El misterio de un hombre pequeñito,* la inclusión de lo sexual en su trama viene impuesta por la peripecia que el argumento obliga a vivir a los personajes y no es consecuencia de un frío cálculo que busca asegurar, con tal proceder, la fácil comercialización de la obra. Entre 1905 y 1910 Zamacois hace realidad dos importantes empresas como editor, la fundación de las colecciones de novela breve *El Cuento Semanal* (1907) y *Los Contemporáneos* (1909), cuya historia, con la de las publicaciones que mantuvieron con posterioridad la boga de la novela corta, se rehace en la segunda parte de este volumen. Comparte Eduardo Zamacois con este importante co-

(35) Azorín: «Dos generaciones», *Estética y política literarias, Obras completas,* IX, páginas 1136-40, Madrid, 1954.

metido la realización de varios intentos como autor dramático (36) y una sostenida actividad de crítico teatral; este interés le lleva incluso a la creación de una compañía encabezada por Ramona Valdivia, uno de sus fugaces amores, con la que emprendería un azarosa campaña artística iniciada en Madrid y que prosiguió por tierras de América (37) para concluir, era previsible, en una completa bancarrota económica.

## SEGUNDA JORNADA LITERARIA

En 1910 Eduardo Zamacois reanuda su labor como novelista; esta segunda etapa en su vida literaria va a prolongarse hasta los años de senectud cuando redacta en Buenos Aires, en 1964, la versión definitiva de sus «memorias». El escritor que ahora reaparece como autor de ficciones novelescas poca relación guarda, queda dicho, con el que firmó los títulos que tanto contribuyeron a imponer en España la literatura «galante»; el propio Zamacois lo reconoce al rotular los comienzos de este nuevo período como etapa de «indecisión o transición»; en su transcurso, confiesa, «el sentimiento amoroso me preocupó menos y me aventuré por los pagos del misterio y la ironía» (38). *El otro*, obra editada en 1910, encabeza la lista, reducida en títulos, de novelas publicadas por Eduardo Zamacois con anterioridad a 1922, fecha en que su producción literaria evidencia un nuevo y decisivo cambio; a la novela citada siguen las tituladas *Europa se va* (1913) (39), *La opinión ajena* (1913) y *El misterio de un hombre pequeñito* (1914).

El apartamiento, que acabará siendo total, de Eduardo Zamacois de la literatura «galante» no sólo lo prueba la composición de las novelas que acabo de mencionar, pues también lo atestigua su ruptura con el editor Sopena, la refundición a que somete el texto de varias de sus primeras obras y el rechazo de algunos títulos, obras y títulos que, sin embargo, la Editorial Sopena seguiría reimprimiendo en sus versiones originales. Gregorio Martínez Sierra invitó a Za-

---

(36) La producción teatral de Eduardo Zamacois comprende las comedias *Nochebuena* (1908), *El pasado no vuelve* (1909) y *Frío* (1909), editadas, luego reunidas en un volumen que tituló *Teatro galante* (1910). De fecha posterior son sus comedias *Los reyes pasan* (1911) y *Rebeldía* (1914) y el drama *Presentimiento* (1916). Su obra, de 1935, *Don Juan hace economías*, más que pieza teatral, es novela dialogada. Con su labor como crítico teatral, Zamacois compuso los volúmenes *Desde mi butaca* (1907), *El teatro por dentro* (1911) y *La carreta de Tespis* (1918).

(37) *Un hombre que se va...*, pp. 256-57 y 283.

(38) *Un hombre que se va...*, p. 40.

(39) Esta obra se publicó, al parecer, primero en Buenos Aires con el título de *Los emigrantes* (1911).

macois a publicar sus novelas en la Editorial Renacimiento y para ella escribió *El otro* (40), cuyo título, referido a la personal situación literaria de su autor en aquella fecha tiene casi significado simbólico. «Yo renací con 'Renacimiento' —cuenta Zamacois (41)—, que fue para mí lo que para el creyente las aguas del Jordán». El favor del público no le faltó a Eduardo Zamacois en esta reaparición suya como novelista y las obras que escribió desde 1910 alcanzaron varias reimpresiones. En *El otro* y *El misterio de un hombre pequeñito* su autor descubre la curiosidad que entonces debió sentir por conocer la por muchos creída influencia ejercida en la conducta humana por factores sobrehumanos; en ambas novelas este ingrediente confiere particular cariz al componente erótico que también está presente en su trama argumental. En la novela *Europa se va,* Zamacois se limita a rehacer sus experiencias y recuerdos de viajero en ruta hacia tierras de la América hispana.

Con los títulos de las novelas nombradas, la bibliografía de Eduardo Zamacois entre 1910 y 1922 incluye libros de carácter misceláneo, la producción dramática de la que ya hice mención, textos autobiográficos y volúmenes que reunen novelas cortas, cuentos y narraciones, primero publicadas en colecciones de novela breve o en las revistas de las que fue asiduo colaborador. Reimpresión de parte de esta producción menor son las obras *La serpiente sonríe* y *La cita,* editadas ambas en 1913 (42). Contenido diverso ofrecen los libros de Zamacois titulados *Río abajo* (1906), *Del camino* (1913), *Cuenta, caminante* (1915), *Al remo* (1919) y *De Córdoba a Alcazarquivir* (1922). En 1910 publicó una semblanza de Blasco Ibáñez de la que se hizo nueva edición en 1928.

La actividad como novelista de Eduardo Zamacois sufre nuevo abandono en 1914, prolongándose esta interrupción hasta 1921; durante aquellos años, recuérdese, anduvo por Europa como cronista de guerra e hizo su segundo viaje al continente americano. En la colección *La Novela Semanal*, en 1921, aparece la primera versión de su novela *Memorias de un vagón de ferrocarril*, editada al siguiente año en su versión definitiva y obra literariamente muy superior a toda su anterior producción novelesca; con ella se inicia un nuevo giro en su quehacer como narrador. Para ambientar el argumento de la novela, que pretender ser, como su título promete, las «memorias» de

(40) De esta novela se hicieron dos ediciones el año de su aparición y con posterioridad sirvió de argumento a una película.

(41) *Un hombre que se va...*, p. 259.

(42) De este período de la labor de escritor de Zamacois no he podido consultar sus obras *Crimen sin rastro* (1911), *Viuda inconsolable* (1911) y *Equivocación* (1916).

un vagón de ferrocarril con muchos años de servicio en distintas líneas españolas, Zamacois hizo viajes como 'ayudante de máquina' en las locomotoras del expreso Madrid-Hendaya. Este deseo de conocer la realidad que luego iba a transformar en tema literario proclama la vinculación del escritor a los principios del realismo y nos descubre el cambio operado en sus preferencias estéticas.

En la segunda etapa de su vida de escritor Eduardo Zamacois reincide en el cultivo del género autobiográfico, preferencia que está de acuerdo con la condición donjuanesca de su temperamento. Episodios de su vida los rememora, dándoles aire novelesco, en los relatos «Mirando hacia atrás» *(Los Contemporáneos,* 1915), «Los últimos capítulos» *(La Novela Corta,* 1916), «Horas locas» *(La Novela Semanal,* 1922) y «La divina pirueta» *(La Novela de Hoy,* 1923). De sus andanzas por América habla en los libros *Dos años en América* (1913) y *La alegría de andar* (1920). Versiones más detalladas de lo que fue su vida las ofrece Zamacois en otras dos obras suyas: *Años de miseria y de risa* (1916) y *Confesiones de un niño decente* (1922). Su novela *Una vida extraordinaria* (43), fechada en Madrid en junio de 1923, que el autor subtitula «Fragmentos de unas *Memorias* que nadie se atrevería a publicar completas», compone la definitiva confesión de su vida sentimental, atribuyendo aquí aquellos recuerdos a la figurada existencia del personaje Luis Leal y Doraine, protagonista de la narración, quien enjuiciándose formula una afirmación que importa repetir aquí para mejor conocer al hombre que fue, en su vida privada, Eduardo Zamacois: «En mí —proclama Luis Leal (44)— ... el 'hambre sexual' fue lo único permanente... A nadie dañé con esto. Al filósofo, al sociólogo, podemos exigirles que observen, para con su prójimo, una conducta austera, ejemplar. Al artista, no, porque es 'creador', esto es, 'personal', y una personalidad muy fuerte supone rebeldías. Lo único a que los artistas viven obligados es 'a producir belleza', y ese placer comunicativo de sus obras es el Bien que reparten. Por lo cual tienen derecho evidente a colocarse un poco fuera de las costumbres y ser algo 'aparte'. Lo que yo he hecho.»

El cambio que Eduardo Zamacois impone a su producción como novelista desde 1921, inicia en su obra literaria una tercera etapa en la que se nos muestra por completo liberado de su juvenil vinculación a la literatura «galante» y en posesión plena de innegables dotes de narrador, que le permiten dar vida a criaturas con honda humanidad, de recio perfil, que manifiestan cómo el destino fuerza a

---

(43) Esta obra ha sido reimpresa en 1971 con el título *Don Luis se divierte.*
(44) *Una vida extraordinaria,* p. 238.

comportarse a los seres con existencia real, protagonizando peripecias tomadas también de la realidad y que el autor consigue trasladar al imaginario mundo de unas creaciones que entroncan con la rica tradición realista de la novela española.

Tiene efectivo comienzo esta etapa final de su quehacer literario en 1927 al publicar *Las raíces*, primer título de una trilogía encabezada con el mismo rótulo; los otros dos volúmenes, *Los vivos muertos* y *El delito de todos*, aparecieron, respectivamente, en 1929 y 1933. La preparación de este ciclo novelesco la inicia Zamacois en 1922; desde aquella fecha realizó rápidas excursiones por pueblos castellanos cercanos a Madrid para recoger apuntes de ambientes y tipos humanos; con parte de aquellas notas redactó en 1925 la narración breve *Traición por traición*, anticipo de la trama argumental desarrollada luego en *Las raíces*. Para componer *Los vivos muertos*, segundo título de la trilogía, Zamacois hizo visitas a diversos presidios, en particular al penal de San Miguel de los Reyes, utilizando una autorización que le proporcionó Martínez Anido, entonces ministro de Gobernación. *El delito de todos*, último volumen de la trilogía, reproduce ambientes madrileños populares y de sus más míseros barrios bien conocidos por Zamacois y que habían sido objeto ya, con anterioridad de bastantes años, de tratamiento literario en la trilogía *La lucha por la vida*, de Pío Baroja, y por Blasco Ibáñez, en su novela *La horda*.

Esta referencia al procedimiento utilizado por Eduardo Zamacois para componer las tres narraciones atestigua cómo en su redacción el autor se mantuvo fiel a los postulados del realismo. El autor de *Las raíces* está ya muy lejos del que escribió, desde 1894, aquellas novelas que tanto influyeron en el triunfo, en España, de la literatura 'galante'. El ambiente rural de Carrascal del Horcajo, el penal de San Miguel de los Reyes y los medios urbanos madrileños, escenarios, respectivamente, de *Las raíces*, *Los vivos muertos* y *El delito de todos*, están reproducidos con irreprochable fidelidad y en ellos se hace vivir a unos personajes, tanto sus protagonistas como quienes les sirven de coro o son espectadores mudos, encadenados a primarios impulsos, con humanos egoísmos y también humanas abnegaciones. La familia compuesta por los hermanos Santoyo, sus mujeres e hijos, Agueda, la adolescente sacrificada a la brutalidad sexual de Leandro Santoyo, cuyas existencias se narran en los tres títulos de la trilogía, son criaturas que Zamacois consigue hacer vivir sin que en su comportamiento se inmiscuya la voluntad del autor, pues se muestran y actúan de acuerdo a lo que su propia personalidad les impone

Eduardo Zamacois tuvo conciencia clara de la importancia de su labor como lo permite deducir este recuerdo suyo, que incluye en las «memorias», referido a la redacción del primer volumen de la trilogía: «Conforme se acercaba el desenlace de *Las raíces* más satisfecho estaba de mi obra, y mayor tesón ponía en concluirla. Era un libro escrito en el estilo descarnado, recio y sucinto correspondiente a la índole y trazado de los tipos y paisajes que en él se retrataban» (45). El éxito de público y crítica que tuvo la edición de la obra animó a Zamacois a terminar la trilogía, logrando mantener en los dos volúmenes que completan la historia familiar de los Santoyo el vigor expositivo, la reciedumbre que exigía describir la vida de Martín Santoyo en el penal de San Miguel de los Reyes *(Los vivos muertos)* y la cruel historia de Agueda *(El delito de todos),* víctima de una sociedad insensible al dolor humano.

Al tiempo que Eduardo Zamacois compone los volúmenes de la trilogía *Las raíces,* su antigua vinculación a la literatura «galante» aún aflora en varias narraciones breves, escritas con evidente intención comercial, y también en un empeño más ambicioso, la novela *La antorcha apagada,* escrita en 1935 (46), donde narra la vida íntima de un hombre dominado por una desviación instintiva. Con este libro, la novela *El asedio de Madrid,* escrita durante la contienda civil, y la pieza teatral o novela dialogada *Don Juan hace economías* (1936), la producción libresca de Zamacois posterior a 1923 la completan los tres volúmenes titulados *Para ti...,* que recogen dieciocho novelas cortas fechadas entre 1903 y 1928; las colecciones de novelas breves y relatos *Traición por traición* (1925), *El Guiñol del Diablo* (1928) y *Los oídos del alma* (1931) y los volúmenes de cuentos *La risa, la carne y la muerte* (1930) y *La virtud se paga* (s. f.). Eduardo Zamacois, fundador de las dos primeras publicaciones españolas de novela corta, fue asiduo colaborador de estas colecciones, ofreciendo en ellas, desde 1907 y hasta 1936, más de cincuenta títulos (47). En dos ocasiones, en 1916 en la Editorial Renacimiento y en 1920 en la imprenta de Juan Pueyo, Zamacois hizo ediciones de lo que en ambas fechas podían ser sus Obras Completas; una selección de sus más

---

(45) *Un hombre que se va...,* p. 436.

(46) Esta obra se reimprimió en Buenos Aires en 1955, figurando ahora, al final de su texto, como fecha de redacción, la de enero de 1955, error involuntario o no que conviene deshacer.

(47) De este importante capítulo de la obra narrativa de Eduardo Zamacois conozco su colaboración en *El Cuento Semanal* (1907-1908), *Los Contemporáneos* (1909-1916), *Los Cuentistas* (1910), *El Libro Popular* (1912), *La Novela Corta* (1916-1917), *La Novela Semanal* (1921-1923), *La Novela de Hoy* (1922-1931), *La Novela de Noche* (1924), *La Novela Mundial* (1928), *Los Novelistas* (1928) y *Los 13* (1933).

conocidos títulos ha sido impresa en Barcelona en 1959 (48). En 1917, con prólogo de Luis de Oteyza, se editó una antología de escritos suyos con el título *Mis páginas mejores* y con el rótulo *Mis mejores cuentos* la editorial Prensa Popular publicó en Madrid, en volumen carente de fecha, una colección de narraciones seleccionadas por el propio Zamacois.

Desde 1939, fecha de su expatriación, Eduardo Zamacois incorporó a su bibliografía un único título: *Un hombre que se va...*, rótulo que encabeza la definitiva versión de sus «memorias», fechadas en Buenos Aires en el mes de enero de 1964 y editadas el mismo año en Barcelona. Este relato de su vida, narración «lisa y llana» como certeramente la enjuicia Antonio Tovar (49), supone la definitiva clausura de su quehacer de escritor; al rematar aquella redacción de sus recuerdos Eduardo Zamacois nos descubre la situación íntima en que queda con estas sinceras palabras: «El manuscrito de mi obra me parece algo material, que formó parte de mí y que me han amputado. Consiguientemente, mi misión ha concluido. Me voy. Lo he dicho todo. Soy un hombre sin secretos; me he quedado vacío y este no tener nada que contar, me niega el derecho a seguir escribiendo. Tengo la impresión de que me he suicidado» (50). La muerte real tardaría aún, a partir de aquella fecha, siete años largos en producirse.

La crítica literaria no ha hecho todavía de la obra novelesca de Eduardo Zamacois el estudio que ésta exige ni tampoco ha sometido a examen el influjo cierto que ejerció en el quehacer literario de otros escritores hasta los años treinta. Asombra, realmente, el olvido en que yace su nombre, su ausencia de obras que pretenden ser exposiciones de conjunto de la novelística española contemporánea. De los libros de Zamacois, en las fechas de su edición, se publicaron en revistas y periódicos las habituales reseñas críticas; mencionado queda el juicio que la primera producción literaria de Zamacois mereció a González-Blanco y también la referencia que de sus novelas hizo en fecha posterior Cansinos-Assens. De Eduardo Zamacois ofrece una semblanza Julio Cejador en su monumental *Historia de la literatura castellana* (51); por encargo de la Editorial Renacimiento, César González-Ruano y Carmona Nenclares escribieron en 1927 su bio-

---

(48) *Obras selectas*, Edit. Ahr (Barcelona, 1959). Incluye: *Las raíces, Los vivos muertos, El delito de todos, Memorias de un vagón de ferrocarril, La opinión ajena* y *El misterio de un hombre pequeñito*. El volumen se encabeza con un amplio «prólogo» que firma Federico Carlos Sainz de Robles.

(49) A. Tovar: «Mensaje interesante, libro ameno», *Gaceta Ilustrada*, IX, núm. 411, Barcelona, 22, VII, 1964.

(50) *Un hombre que se va...*, p. 502.

(51) J. Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana*, X, 290, 293-95, Madrid, 1919.

grafía (52). En los últimos años sólo ha recordado el nombre de Zamacois Federico Carlos Sainz de Robles al componer dos de sus repertorios biográficos (53).

El desconocimiento que hoy existe sobre la obra literaria de Eduardo Zamacois hace que no se le mencione en obras tan prestigiadas como el *Panorama de la Literatura Española Contemporánea* de Torrente Ballester y la *Historia de la Literartura Española* de Angel Valbuena Prat; en el primer volumen de *La Novela Española Contemporánea* de Eugenio de Nora, la referencia a Zamacois se limita a su mención en una nota incorporada al capítulo donde examina el tránsito de la literatura «galante» a la novela erótica. La *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana* (1960) de Díez Echarri y Roca Franquesa incluye a Eduardo Zamacois en el grupo de «novelistas cubanos». La *Enciclopedia de la Cultura Española* (1963) ignora el nombre de Zamacois y el *Diccionario de la Literatura Española* publicado por Revista de Occidente, en una sucinta reseña biográfica del escritor, equivoca la fecha de nacimiento y hace morir a Zamacois en 1954 (54); el año de su nacimiento está también equivocado en las referencias de Sainz de Robles, Díez Echarri y Eugenio de Nora. Joaquín de Entrambasaguas ha compuesto un amplio estudio biográfico y crítico de Zamacois para prologar la edición que hace de su novela *Memorias de un vagón de ferrocarril* en el sexto volumen de la colección «Las mejores novelas contemporáneas» (55). Esta rápida revisión en la bibliografía crítica existente sobre Zamacois es bien ilustrativa y creo confirma la necesidad de recuperar el nombre del escritor y su obra si queremos que el conocimiento del más inmediato pasado en la historia de la novela española deje de ser lo que es actualmente, fragmentario panorama donde sólo emergen, como islotes, algunos nombres, desconociéndose, en absoluto, qué tendencias literarias gozaron de mayor popularidad, qué escritores eran más leídos y cuál fue el efectivo ámbito de su influjo.

*LUIS S. GRANJEL*

Fonseca, 4
SALAMANCA

---

(52) C. González-Ruano y F. Carmona Nenclares: *Nuestros contemporáneos, III. Zamacois*, Madrid, 1927.

(53) F. C. Sainz de Robles: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, II, 1217-18, 2.ª ed. Madrid, 1953; *ibíd.*, *La novela española en el siglo XX*, 105-06, Madrid, 1957.

(54) En su edición de 1972 se corrige la fecha del fallecimiento.

(55) J. de Entrambasaguas: «Eduardo Zamacois», *Las mejores novelas contemporáneas*, VI, 581-622, Barcelona, 1960.

# EL PASTOR DE RENACUAJOS

## I

*Busco un camino para volver al mar; una vía, aunque fuere angosta, por donde hallar salida. No digo que me encuentre cansado ni que los años me pesen. He nacido viejo y lo seré mientras quiera el destino. También era viejo quien, hace más de medio siglo, me invocó con arte exquisito. Pero el secreto para sobrellevar la vejez sigue siendo mío; en vano él se fatigó para arrancármelo. No es cansancio lo que siento, sino tedio profundo, alimentado por los hombres de esta tierra. Nada puedo esperar de ellos; nada pueden ellos esperar de mí. Deseo irme, sueño con el mar, suspiro por una salida. Propongo, una tras otras, rutas de evasión con las que intento salvarme. Me creo perdido, aunque tal vez sea yo el único en este lugar que no habrá de perderse. Si tantos años de indiferencia no hubiesen mellado los filos de mi perspicacia, diría que me acongoja la inutilidad de mis riquezas y la esterilidad ridícula en que se ha disuelto mi numen renovador. Aspiré a ser símbolo total y ahora ni siquiera sirvo de modesto ejemplo. De poco vale que grite en las plazas y me exhiba en los mercados: nadie me oye ni me ve. Ninguno me apresaría para que yo hablase; a ninguno deslumbraría con la infinitud de mis transformaciones; no hay aquí hombres que quieran saber lo que yo sé.*

*Busco el mar con la serena desesperanza de la frustración. No han logrado estos hombres hacerse una ciudad habitable; la decadencia ha puesto su huella en todas las cosas. Hasta los ciegos verían que no hay más futuro que la ruina ni más proyecto que la incesante corrosión. Calles deshechas, barrios en donde la vida se ha estancado, edificios a medio terminar, ropas que no se cambian, ojos entristecidos, fábricas abandonadas, yerbazales en las aceras, jóvenes que emigran y viejos que se eternizan, y yo entre todo esto, entre gentes que deambulan sin preguntar, entre rostros embozados*

*y gestos rencorosos, ¿qué puedo buscar sino el panorama cambiante de las olas y el aire fresco y salobre donde vuelvan a su centro los caprichos de mi taumaturgia?*

II

*He perdido la cuenta del tiempo que llevo junto a este charco, habitado por un rebaño nervioso de renacuajos. No me he atrevido a moverme, y sin embargo busco todavía una salida, busco el mar y sus maravillosas criaturas indóciles. Desde este desamparo suburbano contemplo la ciudad que se levanta llena de humo y angustia entre el mar y yo. Ningún hombre me castigaría si se llegase a descubrir mi fuga; todos me dejarían ir con una frialdad burocrática y con un desdén hecho de estolidez y socarronería. Sería absurdo temerles; otra cosa temo, más poderosa y cruel. Temo mis propias acusaciones; temo el tumulto de las larvas siniestras que brotarán del pantano de mi corazón cuando atraviese la ciudad.*

III

*Podría atravesarla por sus barrios residenciales, en calma y arbolados; por su centro ya casi sin árboles y con la nostalgia de la calma; por sus zonas humildes, con aromas de asaduras y esquinas en penumbras; por sus calles estrechas o sus avenidas sombrías; podría hacerlo con enconada lentitud o con rapidez ofensiva: en todas partes habrá viejos que sin verme serán amargo reproche para mis ojos, y que sin oírme hablarán el idioma intolerable de mis culpas. Les encarecí la vida progresiva y no son ahora sino míseros restos del estancamiento; les prediqué el evangelio de la renovación y sólo han pactado con el demonio infecundo de la repetición y del hastío. En todos los barrios habrá gentes maduras: de ellas soportaré el oprobio de mis promesas, que no pueden cumplir; de mis esperanzas, que día a día traicionan; de mis sueños, que deshacen entre la rutina, la sórdida claudicación y el aceptado envilecimiento. En muchas casas habrá jóvenes: sus protestas serán el martillo demoledor de mi doctrina. No se engañarán con el fantasma de las vocaciones: bien saben que no podrán ser lo que quieren, pues sólo querrán aquello que las necesidades y las urgencias señalen. No se ilusionarán con la patraña del cultivo interior: bien saben que están condenados a ver el mundo desde los prejuicios familiares, que los agobiarán; desde las estrecheces económicas, que los humillarán sin remedio, o*

*desde las holguras burguesas, que los envenenarán con la fatuidad o el remordimiento. No se rendirán a la impúdica seducción del gran destino: bien saben que las flores se marchitan, que la mañana es breve, el presente un soplo, la ocasión fugaz, la dicha un instante, el amor un roce y la vida entera una trampa de la que hay que escapar a fuerza de cinismo, diversión y provecho.*

*Podría ir por la calle de los jornaleros. Todas las casas se parecen. Algunos días, hay niños que juegan con desgana. Casi siempre, un silencio espeso y un color gris uniforme, como de tarde nublada. A veces, barro en las calles, agua quieta como la de este charco donde hierven los renacuajos. Podría caminar sin sobresaltos: es el suburbio y lo conozco. Nadie me pediría cuentas: no existo para ellos. Están compelidos a vivir con sólo una parte de su humanidad, obligados a golpear la misma piedra, forzados a empuñar la misma herramienta. Desde muy jóvenes dependen de la paga diaria; se vuelven así hombres parciales, endurecidos por las faenas, acosados por la maquinaria de la producción y absorbidos por los tentáculos del lucro. El horizonte mental se les estrecha con cada jornada de fábrica o taller. El libro, ese instrumento renovador, cuenta poco —o no cuenta— en la trama incierta de sus destinos. El comer y el beber lo deben a sus brazos; pero el empleo de sus brazos lo deben a un mercado que manipulan quienes no emplean sus propios brazos para comer y beber. Quisiera yo olvidar sus sentimientos cuando descansan o cuando, junto a su mujer y sus hijos, viven una felicidad de ellos nacida y que sólo es para ellos. No tengo valor para entenderlos a fondo; tal vez algún día, muy lejano y brumoso, haya sido yo uno de ellos; tal vez en mi fervor por ver la vida desde todas las perspectivas y por sentir con todos los corazones, me haya identificado con el hombre que elabora el pan o levanta una pared ajena; con el que guía el vehículo de otro o con el que imprime un papel donde se informa sobre el último matrimonio de una estrella de cine. Pero aquella mi visión era instantánea, y aquella identificación mía, sólo una forma de mi cambiante naturaleza. No soy ni seré uno de ellos; podré compartir durante un momento sus desventuras; no podré, en cambio, compartir sus destinos. Enseñarles mi doctrina, que consiste en la búsqueda incesante de lo mejor de todas las doctrinas, sería traicionarlos; procurar servirles de modelo, escarnecerlos. No habré de caminar por esa calle; volver de esa forma al mar equivaldría a desoír la sorda queja de una mutilación todavía irredenta.*

## IV

*Me quedo junto a este charco, remuevo apenas el agua barrosa, contemplo la ciudad y pienso en otras calles. Hay una, apenumbrada en mi memoria, sórdida y estrecha. Procuro olvidarla, ir por vías de sol y luz y casas bajas, escaparme del bullicio encajonado, no saber más qué ocurre tras las ventanas iguales, las puertas ennegrecidas, los revoques deteriorados; prefiero no oír las voces, los repiqueteos, el murmullo de agitación inútil, los relojes desacompasados, las maquinarias andando porque sí. Quiero con desesperación que los pasos de aquel hombre no me alcancen, que su charla no me llegue, que su mano no toque mi hombro. Me escabullo, me escondo, doy vueltas, pero él siempre va detrás. Corro y corre; me paro, se para. No me queda sino resignarme y admitir la derrota, y volver a sufrir, hasta la obsesión infinita, aquel reencuentro.*

*(Porque hace muchos años me hablaste de la grandeza de mi espíritu, y del inagotable tesoro que era mi juventud, y de las divinas energías de mi corazón; y me hablaste de la riqueza guarecida en mi alma, y de cómo debía confiar en ella para ser cada día más comprensivo y más noble, más sensible y más sabio; y me contaste muchas historias en las que hombres que nunca conocí vencían a la adversidad gracias a sus energías y hacían suyo el destino por obra de su voluntad formidable. Y yo, por ser joven, te creí ciegamente, y amé tus enseñanzas sobre todas las cosas y juzgué que mi vida sería de veras mía, que también yo tenía algo valioso en ese interior de mí mismo que tú encarecías y yo adoraba, y que los años convirtieron en un pozo ruin y sucio. Mentías, viejo taimado. No soy la plenitud humana, sino una rueda del engranaje. Nada he comprendido, salvo la mezquindad de los oficinistas, mis compañeros, y la estolidez de los jefes, mis verdugos. Mi nobleza consiste en la enajenación de una tarea que nada me exige; mi sabiduría, en completar un presupuesto para que podamos comer mi mujer, mis hijos y yo; mi grandeza, en esperarlo todo de la quiniela, de los fines de semana con fútbol y de algún ataque de locura que me impulse—liberado de responsabilidades—a quemar el papelerío atroz de la oficina con cuanta frustración encierra. No soy ya hombre, sino apenas funcionario; mis energías sólo han servido para soportar humillaciones; mi voluntad, para simular dedicación y esfuerzos. No es mía mi vida ni lo será nunca. Tampoco de otros, porque a ninguno sirvo realmente; es de nadie, de una celada monstruosa en la que, para sobrevivir, agonizo deshaciéndome. La variedad, la rectificación, la plasticidad del alma, la educación incesante, el crecimiento de las*

*facultades, la curiosidad y el interés vivísimo por los sabrosos frutos del arte, del pensamiento y de la acción, el renovarse progresivo con el que tan pérfidamente me engañaste de muchacho, son ahora la monotonía, la repetición de jornadas iguales, el desinterés y el asco de la petrificación definitiva.)*

## V

*Van y vienen en el agua cenagosa, sacudiendo las colas, dando vueltas, brillando aquí y allá como fragmentos de antracitas pulidas. Puedo meter la mano en el agua y sacarlos sobre la palma temblando. Son, por el momento, criaturas acuáticas. Me hacen pensar en los peces; se sumergen, giran, saltan. Mañana tal vez ya no serán como peces: buscarán recorrer la tierra, tendrán patas y una piel nueva. Su destino daría paño para una epopeya, si no fuera porque habitan el suburbio; se les tendría por paradigma de la renovación si no se les supiese tan amigos de la noche, del lodo y de la soledad; podrían representar el mito profundo de la metamorfosis, siempre que se olvidase la fealdad de la etapa final. De todos los habitantes del agua, ninguno como él encarna más regular y armónicamente la dorada ley de las transformaciones sucesivas; ninguno alcanza con más serena satisfacción la plenitud del ser en que culmina el orden ascendente de la vida; ninguno como el renacuajo para conquistar, ante aquellos ojos que quieran admirarlo, la perfecta dignidad y la victoria absoluta del sapo.*

*Pero hay ojos que no están hechos para la admiración de lo que se renueva, sino para el hipnotismo de lo que permanece. Ojos que viven en cuerpos bien vestidos; que viajan en automóviles lujosos; que recorren, con distraída delectación, hermosas avenidas; que se entornan y sueñan en mansiones espléndidas; ojos que nunca me vieron ni habrán de verme jamás. Para ellos no rige otro cambio que el de la bolsa de valores, ni más enriquecimiento que el de sus arcas secretas. Sus horizontes son los de sus balnearios; sus plenitudes, las de sus latifundios; sus conquistas de la voluntad, los incrementos de sus tasas de interés. En sólo un punto han llevado a la práctica mi doctrina: no toleran límites. Suyos son los edificios y las empresas, las canteras y los ríos, los campos y los mares. Medio mundo les pertenece; el otro medio les pertenecerá, o habrá llegado, según ellos, el fin del mundo. Yo hablé de la potestad del tiempo como sumo innovador: ellos persisten —tercamente canallas— en su ecuación fraudulenta: el tiempo es oro. Sufrirían sobre sí mismos todas*

*las artes educativas y todas las técnicas del perfeccionamiento sólo para una cosa: seguir siendo quienes son. Pensar que mi prédica les haría mella, derivaría en quimera inexpiable. Para los de abajo soy cumbre lejana, espectro escarnecedor o embustero siniestro: siempre, alguien que amedrenta o provoca. Para ellos, apenas un adorno, una prenda de buen tono, un maniático entretenido: en cualquier tiempo, y donde quiera, un bufón.*

VI

*Podría ir por las calles de siempre, las del mercado y las del regateo; las de la charla cotidiana y las del sol invernal del jubilado; las de las esposas que encallaron en pesados matrimonios y vieron cómo se exterminaban una tras otra las esperanzas; las de los hombres maduros para quienes las jovencitas son ya dolorosamente inaccesibles; las de los indiferentes y las de los ebrios; las de las cortesanas y las de los rebeldes solitarios: nadie se cuidaría de mí, sería una sombra más en ese ajetreo de sombras trucidadas. Llegaría al mar incólume, volvería a mi ambiente, las olas se cerrarían sobre mí: nadie levantaría una voz de alarma. Nadie sabría que anduve entre ellos, que pensé en ellos, que prediqué para ellos.*

VII

*¿Para ellos? Me inclino sobre el agua del charco y veo mi rostro reflejado. ¿Para ellos, de veras? Mi rostro tiene una mueca de angustia y un tinte de reconvención y sarcasmo. ¿Cómo esperar que supiesen de mí, si he pregonado la necesidad de una profesión universal, que es la de hombre, y he propuesto como norma la de que cada individuo sea un cuadro abreviado de la especie? ¿Cómo esperar que me oyesen? Y si por azar me hubiesen oído, ¿podría pretender que me entendieran? Y en el caso de que algún prodigio hubiese vuelto inteligibles mis palabras, ¿qué derecho tenía yo para ilusionarlos, induciéndolos a una plenitud de la que están por ahora excluidos, y embriagando con el licor de la armonía, del equilibrio de las facultades y del cultivo de la sensibilidad y del carácter, a quienes son fragmentos de una humanidad cuya imagen magnífica y rica nació de ese reino fabuloso del mito, adonde no merezco volver?*

VIII

*Me quedo aquí, junto a este charco donde los renacuajos hierven. Son encarnación de lo múltiple: jamás llegaría a tener idea de su número. Son la infinitud de la identidad: no hay uno que se distinga de otro. Son la apoteosis de lo uno: en todos ellos está impresa la misma forma, pero en todos ellos late la egoísta alegría salvaje de la individuación. Representan mejor que yo la comedia de la variabilidad que no se descaracteriza. Han resuelto con clásica sencillez el terrorismo del tipo único. Han rechazado sin hipocresía los dorados paraísos y han pactado con el barro su sola realidad. Han hecho añicos al hombre que propuse; al que aspiraba sentir todos los sentimientos y penetrar los pensamientos todos; al que soñaba ver el mundo a través de todos los ojos, sufrir todas las formas de la belleza, conocer todas las compulsiones del trabajo, medir la intensidad de las pasiones y saborear los jugos de la decepción o de la certidumbre, del triunfo o del fracaso.*

*Me quedo aquí, junto a este charco. No vuelvo al mar. Mi hombre renovado no era tal: no hay renovación ni hombre hecho a semejanza mía. De la bruma que envuelve la ciudad me llega el hálito pesado del reproche: otro hombre necesitan, otro modelo, único y permanente, que no puedo darles ya. Volver al mar sería riesgoso: algún cándido podría ir hasta allá para buscarme de nuevo y engañarse, y engañarlos. Aquí nadie vendrá a buscarme. Los charcos no sirven como símbolos de un destino heroico; los renacuajos no tienen prestigio; el suburbio no es huerta de ilusiones. Y como ningún dios me ha quitado aún el privilegio de la profecía, bien sé que a pesar de la ciudad, del humo, de la rutina y de la desesperación, los hombres se darán su regla y hallarán la imagen que les sirva para vivir y olvidar sus miserias y para emanciparse de todo, incluso de mí.*

*Me quedo junto a este charco, entre mis renacuajos, mirándolos moverse insensatamente, temerosos, pululantes; agitándolos de tanto en tanto, pastoreándolos, sin pensar que tuve un reino, el mar anchuroso; que fui pastor de un rebaño, las ágiles focas de Anfitrite; que tuve un nombre: Proteo.*

*ALEJANDRO PATERNAIN*

Beyrouth, 1274
MONTEVIDEO (Uruguay)

# «THE TEMPEST»: LA IDEA DE UN NUEVO MUNDO EN SHAKESPEARE

Parece como que Shakespeare, para despedirse de este mundo, nos quisiera entregar una alegoría entrañable de un «estado feliz». *The Tempest* tiene las pretensiones de un ejemplo dramático que, saliéndose de una leve anécdota, avanza hacia la «construcción de un orden». La imagen de Próspero tiene todos los matices providencialistas que precisemos: es a la vez político y mago, realiza al mismo tiempo la salvación de los demás y la construcción de una Utopía. Esta es la solución a un nexo de palabras que, partiendo de la situación «Bien, mal, un mago y su hija», avanza hacia la construcción de territorios más dilatados. Ya no se trata sólo de un proceso de restitución. Nos encontramos ante un modelo de teoría política donde se expresa cómo los enemigos hay que reunirlos, llevarlos juntos a un espacio de escarnio y someterlos a la tortura de que vean sus propias faltas. Para eso Shakespeare se apoya en un *dumb show,* no duda en acercarse a los artificios de la *Morality,* incluso emplear algún dato que se desprende del *Endymion,* de John Lyly. Esa suma, como fusión de datos y elementos, es *The Tempest,* un espectáculo de conversiones que tienen como meta la llegada o un orden moral. Próspero no busca sólo su ducado perdido. Es la imagen del poderoso que reclama lo que le corresponde. Aprovechar la magia como elemento de persuasión pone de relieve al poco espíritu democrático de la empresa. La imagen de una bella Miranda a sus pies implica el sometimiento de la fertilidad, pero también que es capaz de hacer milagros eróticos al conseguirle nada menos que un pretendiente de estirpe regia.

He aquí la mentira de *The Tempest.* La falsificación de un sistema de creencias para conseguir así que los milagros se repitan, la llegada a un mundo de tautologías incisivas que tienen como meta y destino una problemática profunda y atractiva: El rey Alonso ha caído en la red de la magia, debe responder, se mueve en una situación de decaimiento, puesto que esta isla no es su estado: Calibán es como un poder negativo que vigila todos sus actos. La oposición,

que en *Henry VI* se notaba con fulgor, aparece aquí para dejar al descubierto una escala de identidades, una barrera de posibilidades futuras. En ese sentido, *The Tempest* es la obra de la simbolización del orden negativo: hay algo que impide que la obra de Próspero triunfe, y por ello se une a la absurda imagen de matrimonio-fertilidad que Ferdinand ostenta. Amor y magia se funden en gloriosa combinatoria con justicia y libertad, para llegar a un esquema de equivalencia entre las ideas y los actos, para conquistar un punto donde se encuentran los textos de teoría política con estos casos particulares que, procedentes de la *Utopía* de Santo Tomás Moro, superan los estudios de sir Philip Sidney para entrar en una dimensión más amplia y concreta. El poder sujeto a crítica, el enemigo como fuerza necesaria, la conspiración como elemento básico. *The Tempest* se abre para entregar una tempestad de contradicciones. La primera es un padre con su hija, que se imaginan dueños del universo. Y van a intentar demostrarlo.

Consideremos en el centro de *The Tempest* la idea de autoridad, pensemos que la temática de la obra es la ceremonia de devolver lo sustraído. Ese clima de devolución retórica que incluye espacios procedentes de toda la fase última de Shakespeare hace que la *praxis* de Próspero sea más una «devolución» que un plan de equilibrio. Miranda sería como el vehículo de esa nueva moral que se pretende, centrada en el matrimonio y fundada en un principio de la proyección del mensaje de Próspero en un futuro pacífico. Parece como que estemos ante una alegoría del «príncipe eterno», que nos hayamos otra vez colocado ante el monarca universal que busca un estado de paz duradera. La relación con un *Sansòm Agonistes*, de Milton, puede ser oportuna en este instante e imaginar que el rey Alonso es el «tentador» una posible disyuntiva en una obra que pretende volver a la Naturaleza, hacer del «viaje al campo» un dato más que no termine en *As You Like It*, sino que se reitere como si fuera una medicina milagrosa: allí encontramos la situación anómala. Todos buscan a todos. Cada cual quiere recuperar su *status* perdido. Hay una conmoción absoluta que lleva a que toda la tripulación pretenda encontrar una identidad olvidada. Este momento de comunión espiritual tiene resonancias en esa magia que patrocina el proyecto. Próspero realiza una labor muy bella de «colocar cada frase en su sitio», su oficio es el de quien desea, mediante el teatro, poner de relieve la verdad.

Citar *Hamlet* es obvio e inevitable. Y hasta recordar *The Spanish Tragedy* del todo oportuno: nos encontramos ante un mecanismo que usa el teatro para decir la verdad, que envuelve en «pantomima» las

más estruendosas tautologías, que busca representar (repetir) la acción para que así convenza. Todo el montaje de *mask* de *The Tempest* responde a una necesidad de romper con el esquema lineal de que el hecho teatral se basta a sí mismo; intentar hacer de la sucesión de evidencias visuales un paradigma que coloque cada frase en su sitio. La armonía de la totalidad exige un tributo: la llegada a una analogía entre el destino del hombre y su condición natural lleva a unos marinos borrachos. La idea de sometimiento que el rey Alonso guarda hacia la naturaleza tiene ecos de un instante de Spencer cuando las categorías de la magia política no desbancan el orden moral. No encontramos aquí a Colin Clout, pero sí en esta Poly-Olbion estamos descubriendo la garantía de una teoría de las formas políticas que no desbancan la afectividad moral y se consigue que Miranda se haga mucho más real que Cordelia, puesto que su alianza con el poder le llevará a una garantía de mando absoluto. Próspero insiste en este sentido: su bella hija ha cumplido una misión, ha sido una «trampa» cuyo final era convertir la Utopía en una realidad. Ferdinand ha sido el encargado de esta bella *recognition*.

Siguiendo con este razonamiento, la idea de un orden político total en *The Tempest* lleva a colocarla junto a *Macbeth*. Esa sucesión de confidencias que Próspero hace sobre la teoría del poder tiene una repercusión evidente sobre el proceso de colocar a Alonso en su verdadera condición. Así observado el conflicto, estaríamos más próximos de planteamientos mesianistas de lo que pudiéramos creer —Próspero con su bien domina al «malvado» Sebastián—. Ariel, con su actuación benéfica, doblega el intento de rebelión de Alonso. Que magia y política se fundan nos coloca más cerca de *Measure for Measure*, y más alejados de planteamientos «lineales» como el que trasciende en *Hamlet* en la corte de Elsinore. Por ello, como muy bien observa en su espléndido estudio John Rusell Brown, nos encontramos ante un proceso de *recognition* (1), donde se entrecruzan los distintos niveles de *praxis* moral, en un festival que no descansa hasta llegar a una vistosa totalidad. El tono de «repulsa» contra el mal que el depuesto duque de Milán exhibe lleva hacia puntos mucho más atrevidos. No es el mero «gobernante justo» (2), sino también quien desea continuar su política en sus hijos.

---

(1) «Próspero is a self-consciously man: he has studied for the betterment of his mind and prides himself on the recognition of both good and ill affections in others», *Shakespeare. The Tempest*, by John Rusell Brown, London, Edward Arnold, 1969, p. 42.

(2) Esta relación con el «gobernante justo» hace que *The Tempest* deba colocarse junto a *Richard II*. La teoría del poder de Próspero haría de la sabiduría un método de combatir la adversidad. Su modo de hablar tan brillante y retórico tiene ecos en *Henry IV*.

Queda así entendida la obra como una alegoría de los peligros que acechan la construcción de un orden moral nuevo —llámese Utopía o Arcadia—, el ámbito de Próspero es la comunicación brutal con la adversidad y el sometimiento del pecado a la gracia. Ello se organiza en la fantasmal situación de un caos vibrante: esa alegoría de los mares tempestuosos, que nos recuerdan *King Lear,* señala un punto de conflicto con su propia definición de mera coreografía. Se trata de ir más lejos. Incluso al estudiar este punto deberíamos entrar en un recital musical que no excluye cuantos efectos especiales sean precisos para conseguir una totalidad coherente (3). Se conquista así antes que un postulado una condición moral, se alcanza una situación de dinámica relacionada con la *praxis* del punto central que, como recordando héroes de Christopher Marlowe, nos señalan un punto a la vez próximo y remoto. Su deseo de construir un «orden nuevo» lleva implícito la conquista de un «espacio vegetal» distinto. Que no descubra la misteriosa sexualidad de *Twelfth Night,* sino que sea más cauto y «virginal», pues un celoso padre de la moral de su hija está en el centro. La misma idea de aislamiento, el que sepamos que no se puede salir de ese recinto puesto que el barco en el que vinimos ha sucumbido, añade una nota de situación límite a una obra que «no puede salir de sí misma». Se puede huir del texto de *Macbeth,* no es difícil escapar de *Richard II.* De obras como *Hamlet* se intenta más cómo hacer la menor evasiva en un territorio que además de estar en una alejada situación no tiene otra relación geográfica que la magia: haber caído en las redes de Próspero es la peor de las suertes, ya que allí además entraremos en una ambigua relación de bien sujeto a la crítica del mal (Calibán) que hace que en esa alejada parte del mundo se repita la metáfora de la guerra civil. Renacen ecos de las guerras de las dos rosas de *Henry VI* y parece que los clanes que se agolpan en *The Tempest* luchan por la posesión de la isla. Quieren repetir allí el deseo de dominio de los demás que les acompaña desde antes del naufragio.

El final de *The Tempest,* el punto al cual progresa, es la ceremonia de trazar un círculo en el suelo y en él colocar a los que han sido nuestros enemigos. Tal liturgia de «incluir» para perdonar la realiza Próspero en el acto quinto de la obra y tiene el valor de una separación del Paraíso. Recordemos esa escena y cómo entra Ariel, seguido de Alonso, con gestos frenéticos; Gonzalo, Sebastián y An-

(3) «By repeating the sound-effect of thunder, Shakespeare keeps the sea-stor echoing thoughout the play and makes it serve as a continuing reminder of Próspero's supernatural powers. King Alonso and the conspirators are first dismissed from the scene, and Caliban makes his first entry to be joined by Trinculo and Stephano, to repeated thunder», *Shakespeare. The Tempest,* op. cit., p. 25.

tonio, Adrián y Francisco. Añade Shakespeare que todos ellos, una vez dentro del círculo, quedan «encantados». La magia hace su última aparición, se trata ahora de hacer un inofensivo juego de escarnio, de colocar en evidencia las faltas cometidas y hacer de las faltas motivos de repulsa. En el escenario aparece un nuevo símbolo. Próspero pide música solemne. Recuerda su gratitud a Gonzalo, «hombre honrado», «fiel salvador», «caballero leal». En el círculo se acaba de producir una *Morality.* El bien ya ha sido nombrado y excluido. Sin embargo, los mayores ataques van dirigidos al rey de Nápoles y a Sebastián, su hermano. El espectáculo es de una belleza indescriptible y lleva a la añorada nostalgia del poder. Próspero aparecerá ahora como duque de Milán. Este acto de escarnio ha llevado a un punto de recuperación del poder. Ariel será liberado.

Aquí repetimos lo dicho: los móviles de Próspero son de mera restauración monárquica, su actuación está basada en «recuperar lo perdido», en este caso un título noble. *The Tempest* debería entenderse como una metáfora de «conquistar el reino perdido», de luchar por encontrar la patria que tuvimos. En esa peregrinación dolorosa ayuda una muchacha dulce y bella llamada Miranda; que es como la garantía de que un orden familiar nos acompaña. Por eso verla jugando al ajedrez es pensar que hay una prisa por añadir un concepto de ocio a ese festival de tentaciones. Inocencia y mal se unen en la empresa de tentar a la diosa de la naturaleza y Próspero sabe que su mandato en la isla está cumplido y deberá volver a tierra firme: Milán le espera. La enemistad con Nápoles no durará puesto que una boda afianza esta distancia. Ferdinand es un aliado de la magia de Próspero y se comportará como un hijo encontrado en una tempestad antes que como el hijo de Alonso: con ello se llega a pensar que *The Tempest* es una obra de «recuperar una situación familiar perdida». Ferdinand no tienen una genealogía tan clara como Troilus o Hamlet: no debe vengarse, no sabe luchar. En esta obra no hay batallas. Sin embargo, hay una conspiración continua, se establece el vigor de una contienda perenne. El poder y el súbdito compiten en una situación de lucha sin respiro. *The Tempest* se debe entender como la magia que hace que la política haga la justicia. En el centro no hay un rey político, Enrique V sería un buen ejemplo, sino alguien que de la magia ha hecho su profesión ideológica.

El rencor vuelve. No hay más deseo que «restablecer el orden». Ni más empresa que «volver a casa». Próspero habla de un «reposo inmediato» y en esa paz explicará lo ocurrido: el hecho de poner en libertad a Calibán y sus compañeros nos indica una imagen de que el mal vuelva a su destino. El momento en el que invita a todos a su

pobre cueva es de unas pretensiones que rozan el *Filoctetes* de Sófocles. Estamos ante el tema de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y ese viaje al corazón de la tierra sólo tendría paralelos con algún momento de *King Lear.* Cuando Próspero promete «mares tranquilos, vientos favorables» está dejando al descubierto un espectáculo de magia brutal que no evite la menor de las posibilidades. Que Ariel quede libre en los elementos nos lleva más a *Robinson Crusoe* que a *Alice in Wonderland.* El rencor ha servido para liberar el bien, se ha conseguido que todo vuelva a su cauce y que cada palabra quede en un sitio funcional, como si se buscara con *The Tempest* hacer una apología del buen orden político. La responsabilidad alcanza a todos los puntos del decorado: se abre como una promesa que se cumplirá en el futuro. Aquí sí que hay ciertos latidos procedentes de *Henry IV* y nos vuelven imágenes de «tiempos remotos» que se configuran en situaciones cada vez más agresivas: Ferdinand es una esperanza estéril, podemos estar seguros que no es un personaje de carácter. No tiene un valor suficiente ni tampoco estamos seguros que va a conseguirlo con esa boda con la diosa Miranda (4).

Aquí está colocado el engaño: en esta cadena de transformaciones que hacen de *The Tempest* un punto de rotura con la totalidad. Ariel y Calibán resultan ser los «parlamentarios» necesarios: ellos discuten y preparan un Nuevo Mundo. Pero la actitud reverencial y absoluta del rey de Nápoles excluye cualquier posible sospecha de misericordia. Próspero se comporta como quien busca rehacer un orden caduco, la mirada bondadosa que intenta colocar en calma la magia total del sistema en sus lugares necesarios. Toda la isla es suya, pero la utiliza como una función teatral. Su *show* tiene por finalidad enseñar, educar, que aprendamos a ver nuestro error: volver a casa después de haber traído a nuestras aguas a los enemigos. Este argumento es a la vez profundo y nimio. Por un lado nos lleva a un *King Lear* mucho más organizado; por otro, nos quedamos en la historia misteriosa de un naufragio donde no vemos la dimensión metafísica requerida. Ulises vuelve a casa y Próspero recupera una hija-esposa. Esta es toda la mitología de una obra desconcertante

---

(4) La búsqueda del nexo femenino en la isla lleva a un proceso de mitificación que nos conduce a *Cymbeline.* Miranda se comporta siempre en un tono de bondad hacia su padre y su manera de descifrar su misterio es a la vez simple y complicado. Parece entender su función, y hasta Gonzalo lo subraya. La idea de que la isla ha sido un preámbulo necesario para entrar en el Paraíso del Nuevo Reino de Nápoles es una evidencia. Que Shakespeare quiso forjar una imagen de la Utopía como «país de magia» nos acerca más y más a la idea de un paraíso americano que se extiende por todas las fronteras de *The Tempest* como una alusión insinuante, aunque nunca declarada.

que no acaba de dejarse someter, que se escapa y cambia a cada paso como las olas y que tiene una engañosa superficie. No es fácil entrar en el interior de las tempestades, difícil explicar su valor y no resulta a la crítica un método simple decir qué ocurre en esa actuación «misericordiosa» de Próspero.

Ese es el sentido íntimo de *The Tempest:* hacer que todos recuperen su identidad perdida, crear una alegoría de cómo en ese ámbito político se puede llegar a encontrar una salvación moral. Y Gonzalo lo reconoce, pues él se considera transformado: todos han ganado un puesto en su propia relación moral. Estamos ante un punto de ruptura entre la teología y la moral, en un reducto que hace de la magia una fuente de creación eterna. El milagro de «recuperar lo perdido», que era el emblema de *The Winter's Tale* renace aquí en una vistosa alegoría de descubrir —mediante la palabra— nuestro «reino arrebatado». Hay, pues, ecos inconfundibles de una juventud perdida, una vida caduca, un poder nostálgico que ese antídoto de Timón de Atenas está demostrando. Se encuentra en su reino, en su propio destino, y la forma de entrar en la Naturaleza es creando una magia que todo lo abarque. Próspero, insistamos, «lleva la voz cantante». Domina el escenario. Todos los actos están en sus manos: ni un solo resquicio se le escapa a su dominio. *The Tempest* se tiene que entender, por tanto, como el dominio de la magia sobre el teatro, como un experimento vistoso de sometimiento de acciones individuales al orden de la Utopía. Hay un sentido nuevo de colorido luminoso, una multicolor sensación de «magia» que conmueve los más dilatados puntos de la isla.

Estamos ante el mito del hombre frente a la naturaleza y sabemos que la respuesta es dominio y posesión. Miranda, como una flor misteriosa de ese reducto, se muestra como alguien a la vez real y extraño. Se sabe colocada allí, como Marina en *Pericles,* y su actuación tiene más de culto a la belleza que de ceremonia de iniciación. La relación padre-hija rebasa toda descripción: educador, profesor, consejero, confidente..., los oficios que Próspero va atravesando nos revelan una función múltiple, sólo comparable a la que Lear hubiera desarrollado con Cordelia. La feminidad del espacio circundante (fértil, virginal, maternal...) lleva a que debamos entrar con cierta precaución, pues estamos en un mundo de latidos suaves como los poemas *Delia* de Samuel Daniel. Puede romperse un orden cuidadoso que se ha conseguido con años de soledad. La hija junto al padre tiene aspectos de himno a la creación: resume toda una política de Próspero donde el apoyo a los seres queridos sea «razón de estado». Y la forma en que la hija se dirige a su bienhechor tiene

la belleza de momentos muy hermosos de Shakespeare. Es el cántico justo a quien ha dado nuestra felicidad y hace de la relación amor-gracia un modo valioso de intercomunicación. A Próspero le basta que Miranda sea testigo de su venganza. ¿No da cierto miedo decir aquí esta palabra y colocar esta obra junto a *The White Devil* de John Webster? Es lícito que hablemos de *revenge* de quien actúa con tanta «moral».

Ella va a ser partícipe y artífice. El mismo hecho de que case al hijo de su enemigo ya tiene el sello de un espectáculo que se cierra sobre su propia definición. El territorio de amor, que es la isla, se funde a Nápoles, que es el espacio de donde vino la afrenta. El lugar de redención será una isla donde Alonso asuma la situación de huésped no invitado. Aquí se realiza el mágico momento de colocar todo en su lugar adecuado. Estamos ante una boda que unirá la venganza con su meta. Y Próspero querrá darle una simbología muy espiritual y colocar su acción en un tono de hermosa retórica. Su hija llega a decir:

Miranda
(turning): *If by your art —my deares father— you have*
*Put the wild waters in this roar— allay them:*
*The sky, it seems, would pour down stinking pitch,*
*But that thesea, mounting to th'welkin's cheek,*
*Dashes the fire out... O! I have suffered*
*With those that I saw suffer: A brave vessel, in a whisper*
*(Who had no doubt some noble creature in her!)*
*Dashed all to pieces: (sobbing) O the cry did knock*
*Against my very theart... poor souls, they perished...*
*Had I been any god of power, I would*
*Have sunk the sea within the earth, or e'er*
*It should the good ship so have swallowed, and*
*The fraughting souls within her* (5).

(The New Shakespeare. The Tempest, 1, 2)

que nos evoca algo importante: la crítica a la creación injusta de hechos de castigo. Todo era una ficción. Todo era *literatura.* Renacerán los muertos y los barcos quedarán restaurados. Este tono de

(5) «Si con tu arte, queridísimo padre, has puesto en tales rugidos a las aguas salvajes, cálmalas; parece que el Cielo quiere verter pez hedionda, pero el mar, subiendo hasta la mejilla del firmamento, extingue el fuego. ¡Ah!, he sufrido con estos que he visto sufrir: un barco espléndido (que sin duda llevaba dentro algún noble personaje) hecho pedazos. ¡Ah!, el clamor golpeó mi propio corazón: pobres almas, han perecido. Si yo hubiera sido algún dios poderoso, habría hundido el mar en la tierra antes que se tragara el hermoso barco con todo su cargamento de almas», *Teatro Completo*, Shakespeare, *La tempestad*, traducción por J. M. Valverde, Barcelona, Planeta, 1968, p. 1512.

que la vida adquirirá un sentido y fulgor nuevo está empujando las naves hacia puertos mucho más conflictivos, como los de Túnez. Y allí la mitología de Ovidio dará a Shakespeare unas fuentes mucho más luminosas. El rey de Nápoles, por tanto, debe asumir su *rol* de monarca ultrajado y su postura frente al nuevo poder es de indignado acatamiento. Este es el centro del texto: la imposibilidad de rebatir el lenguaje de Próspero, la incapacidad del resto de los habitantes de deslindar dónde las palabras del dueño de la isla no son sino mera mentira. Por este camino se llega al lamento de Miranda a su compasión amarga por los muertos inútilmente. Y el poder de que habla es la posibilidad de hacer una anti-Creación.

Este modo de hablar de Miranda, que añade dulzura al candor, lleva a identificarse con el sufrimiento de los demás y hacer de su vida un motivo imparcial de actuación: su forma de ver el milagro del barco destruido como algo negativo debe señalar un punto de mayor conflicto interior. Su misma forma de no estar de acuerdo con los métodos que usa su padre, Próspero, tiene algo de ingenua libertad. *The Tempest* se dibuja de ese modo como una obra donde la relación padre-hija construye a su alrededor un mundo de sucesivas posibilidades. La mitología del cambio posible se coloca junto a una *prueba* que todos han de pasar: es el instante de tránsito entre su propia inocencia y experiencia, es la llegada a una *Vita Nuova* que les haga en este Paraíso ver otro aspecto de la realidad. Como tantas veces, ha sido Northrop Frye quien ha dicho palabras justas: «*The Tempest* is not an allegory, or a religious drama: if it were, Prospero's great 'revels' speech would say, not merely that all earthly things will vanish, but that an eternal world will take their place. In a religious context, Próspero's renunciation of magic would represent the resigning of his will to a divine will, one that can do what boatswain says Gozalo cannot do, command the elements to silence and work the peace of the present» (6). Esta imagen de religiosidad encubierta lleva hacia un punto de transparencia espiritual, cuando añade: «Hence we distort the play if we think of Prospero as supernatural, just as we do if we think of Caliban as a devil» (7).

El problema queda otra vez planteado: ¿cuáles eran los motivos secretos e íntimos que simboliza *The Tempest*? ¿Cuál es la función mitológica de un duque depuesto haciendo milagros? ¿Por qué le acompaña esa bella muchacha? Estas preguntas no tienen fácil res-

---

(6) «Introduction to *The Tempest*» by Northrop Frye, en *Twentieth Century Interpretations of «The Tempest»* (Edited by H. Smith), Englewood, Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1969, p. 62.

(7) «Introduction to *The Tempest*», op. cit., p. 63.

puesta y nos conducen al texto donde se debe encontrar la clave de todos los enigmas. Que *The Tempest* tenga un contenido. Ariel tendría un papel muy importante y toda la oposición bien-mal quedaría como prueba de una *Morality* cósmica. La oposición entre Calibán y la gracia muestra que hay una imagen continua de la tentación acechante, como queriendo dominar un centro que queda tantas veces ocupado por la *magia* de Antonio y Sebastián preparándose a matar. El sistema de conspiración continua, que no perdona ni las lejanas latitudes de una isla lleva a pensar que no estamos más que mitificando el *True Repertory of the Wracke* de William Strachey, y una mera acción de aventuras. Este tema no era corriente en Shakespeare. Nunca había hecho una «novela de aventuras». Por eso quizá *The Tempest* sea un deseo de integrar un tema nuevo al escenario y darle una magnitud mayor que, por cierto, ya *Pericles* insinuaba. No se trata ahora de hacer una justicia: esto no es Elsinore. Busca Próspero colocar el hombre frente a la naturaleza, dar una idea de lucha entre las fuerzas del bien y el mal: hacer una experiencia de comunicación entre el hombre y *Death*, como si fuera otra versión de *Everyman*.

La incógnita se repite. *Everyman* es la simbología de la muerte de cualquier hombre, mientras que *The Tempest* implica unas misteriosas razones de «recuperar el prestigio». Hay una vaga aureola de recobrar un estado de cosas anterior a la ofensa soportada. Una nostalgia de la gloria que ya en *Hamlet* (y naturalmente en *King Lear*) se repite. Por eso cuando Próspero advierte estar formado de idéntico tejido que los sueños se está insinuando la morfología de una tierra encantada que será espacio de relación moral. Incluso hacer de los participantes en el *show* moral unos meros actores nos ayuda a entender el sentido íntimo de una obra, como *The Tempest*, que desde el texto se hace comportamiento moral. Todo ello lleva a que hasta Gonzalo, que es la amistad fiel, vea en lo que está ocurriendo un espectáculo de encantamiento y pida que algún poder celeste les saque de esa isla encantada.

La política como arte de confusión. La llegada a una «extraña historia» que se repite como emblema de una teoría del comportamiento que, centrada en Milán y Nápoles, avanza hacia espacios mucho más abiertos y dilatados. Ese «cambio de vestidos» que se propone en la obra es prueba simbólica de un fenómeno de *travestis* moral, ya que se hace del sistema modificado un nuevo pretexto de *praxis* dinámica. Próspero hace todos los papeles con igual brillantez, es como un comodín que sirve para cualquier posibilidad que se abre a la más dilatada empresa. Y es entonces cuando el «nivel salvaje» re-

clama su situación de dominados al preocuparse de que el rey Alonso esté sano y salvo. Shakespeare está dibujando un arte de relaciones morales que no acaba de estar lo bastante nítido como para poder ser entendido de modo absoluto: que el «dictador» viva en una «humilde cueva» está dejando al descubierto una mayor ambigüedad, poniendo de relieve que la obra tiene el contrasentido básico de oponer el estado natural y el estado refinado: no hay aquí el boato de *Cymbeline,* sino un estilo brutal de comportamiento poco elegante, más bien tosco, que hace de las palabras un aserto de afirmaciones solemnes. Próspero, al prometer «relatar» todo, está pidiéndonos seguir en una *post-Tempest* lo ocurrido en la primera y así llegar a construir el perfecto ciclo que se cerrase en la «nueva conducta bibliográfica» del duque de Milán. Es entonces cuando la obra se vuelve sobre su dimensión de «magia natural» y aparece de nuevo una ordenación de sucesos que sólo buscan corroborar el lenguaje del poder: se intenta cerrar el ciclo, conseguir que Miranda sea como el paje de un festival que ya no busca más gloria que la despertada por el deseo de restitución. Que en el *dumb show* diga Iris que la reina del cielo ordena que abandonemos todo puede significar que *The Tempest* está llegando a un punto de brutal erosión, que ya no es capaz de dar más dimensiones ocultas y se ha hundido en su propia empresa de servir de ejemplo. Próspero reúne todas las palabras para llegar a cantar a Ceres. Ese es el dominio del texto, su culto a la naturaleza. Su sentido íntimo de adoración a quien promete en el mundo un amor duradero.

El centro es, ya lo hemos dicho, la fertilidad. El germen es la pérdida de la identidad, «no saber quiénes somos». Esa etiqueta acompaña a Miranda, que vive con una absoluta sensación de libertad actuativa: que su padre ame más la biblioteca que el ducado de Milán, que pretenda hacer del tormento una purificación y hasta recordar a Alonso su ingratitud, nos desplaza el interés metafísico de la obra y nos coloca en un plano «dialogal». Las bromas a Dido y Eneas que los marinos profieren añaden un dato más a esa alegoría de la «subversión» semántica que se ha iniciado en tierra firme y pasa a los mares: imaginar una «viuda Dido» tiene los encantos de un nexo imposible que se repite dando ecos de «Nueva Atlántida». Toda la obra rezuma ironía contenida, es como un modelo de relación entre la sociedad y su modo específico de información. El recuerdo de la Edad de Oro que hace Gonzalo tiene el valor de una salida en falso hacia un mundo que entregue su propia morfología de actuaciones. La misma invocación de Próspero a las «criaturas de la Natu-

raleza» tiene más de *Beatus Ille* que de exequia amorosa: estamos superando el clima que Marlowe intentó construir en *Dido, Queen of Cartague* y que hace del viaje una superación del «pasatiempo» moral.

El ajedrez como juego de condiciones finitas añade la necesaria «magia» al proyecto: que jueguen Ferdinand y Miranda no tiene mucho de particular, pero que «aparezcan» tras una cortina indica unas pretensiones de tipo escénico. Este lema del juego como exploración lleva a un punto de mayor dificultad: *The Tempest* se debe entender como «modelo de encontrarnos a nosotros mismos». Es la prueba más concreta de una introspección social que no frena sus empresas hasta no llegar a un resultado positivo. Es el punto de destrucción de la totalidad y la sospecha que Miranda se ha convertido en diosa que hace milagros y da a la isla encantado el sentido de una nueva religión. Alonso atacado por Próspero es una imagen de la repulsa en su sentido más severo: estamos ya entrando en un punto de colisión de la forma con su contenido y nos movemos en un punto de «restauración» que dejaría pequeño el deseo de modificar que exhala obras como *Richard II* (8).

El mal ronda la isla: Calibán y Trinculo sirvan de ejemplo. La vuelta a casa que Próspero intenta no se puede llevar a cabo sin preparar el sistema político. El orden de los legisladores (Próspero-Alonso) se mueve ahora con el de los hermanos traidores (Antonio-Sebastián). La imagen de un futuro Stephano I rey conmueve los cimientos de esta garantía de poder que hace de cada paso una nueva forma de entender. Próspero, al renunciar a la magia, rompe con la política. Sebastián y Antonio, al intentar matar a Alonso y Gonzalo, dejan bien claro que se está llegando a un punto de saturación del sistema: todos contra todos es el lema de una obra de apariencia pacífica, pero que esconde momentos de tensión evidentes. La realeza de Próspero, su ansia de gobernar, hace que se deba entender todo *The Tempest* como una obra donde la política desplaza su signo. El Caribe-Mediterráneo surge con brillantez explosiva: Próspero como Dios.

Los niveles se confunden. La sensación de un orden coherente total se esconde en los márgenes de una isla que lo mismo ampara mitología que teoría política. Es entonces cuando la condición de

---

(8) La humillación de Pomfret no es fácil vincularla a *The Tempest*. No hay en la historia de Próspero ni una sola batalla ni la menor alusión a una guerra próxima. Esto no es *Richard III*. Interesa, por tanto, colocar su actuación en un marco dinámico más amplio. *Vid.* «Sociología del drama en Shakespeare», por Cándido Pérez Gallego, Valencia, *Cuadernos Shakespeare*, 1975, IV, 22 pp.

llegar a un final feliz reaparece: es preciso alcanzar un punto de plenitud donde todo quede perdonado. Ferdinand podrá seguir *wandering* por la isla: ese reino le corresponde y los ecos del *True Repertory* de William Strachey se repiten para completar un cuadro de analogías precisas. Estamos ante una bella alegoría de la soledad, ante un cuadro de matices compensados que pretenden llegar a darnos una imagen adecuada. La falta de «escenas», la torpeza con que los moldes se han colocado, hace pensar que Shakespeare quiso dar una obra de concisión y síntesis antes que de proyección cósmica. La boda que cerrará el ciclo añade un clima de *rebirth* a una obra que, nacida de la tempestad, busca la calma. Por eso es oportuno hablar de un ciclo natural que desde la fertilidad alcanza el matrimonio Ferdinand-Miranda, y a ese punto debe dirigirse todo el empeño: Ceres se convertirá en el motivo «moral» de este deseo de hacer la isla una Utopía.

Y los puntos de colisión con la Edad de Oro nos dejarán al descubierto toda una hermosa teoría de la reconciliación: la diosa de la tierra (Miranda) será la única prueba de un orden basado en la reconciliación y el amor. Se deberá hablar ya de Providencia y de Misericordia como si estuviésemos en una *Morality* medieval. Juno, reina del cielo, bajará a la isla a dictar normas: el orden político se resquebraja y después vuelve a su centro. Este *masque* da muchas claves para entender el comportamiento de ese nuevo rey poeta Próspero. Pero aquí no hay un Bollingbroke, pues la conspiración ya ha triunfado: el lenguaje del destierro añade unas notas patéticas a un mundo de soledad brillante. Próspero, con su negligencia, permitió que le arrebatasen el poder y ahora vuelve a su anhelo: recuperar la historia, hacer que el tiempo del pasado reaparezca. Hay, por tanto, un ritual insistente de purificación; pensemos en la isla como un paréntesis espiritual que siguiera un poco lo que George Herbert está intentando hacer: un lenguaje que, surgido del corazón, lleva a la palabra. Irnos curando el mal. Hacer que la magia desbanque la maldad, como veíamos en *Cymbeline.* Entrar en el reino eterno de un «orden político» justo, que desde Enrique V se está añorando. Por eso Alonso cree que la muerte de su hijo es un castigo y que no podrá nunca construir un orden nuevo; pero ese progresivo ámbito de calma hace que la literatura de *The Tempest* se vaya clarificando y se alcancen puntos cada vez más diáfanos. El modo de hablar de Próspero contribuye a esa ceremonia sublime de encontrar en Gonzalo el modelo del «hombre futuro»: su honradez y lealtad hacen que lo consideramos un «ideal ruler» que gobierne esta naciente república. El eco de Cromwell asomándose es como una misteriosa

premonición. El sistema de valores se articula hacia un punto donde la amistad queda mitificada. Gonzalo, el «redentor» de la isla, se comporta de un modo espontáneo y simple. Es el «buen consejero» que lleva la empresa a un punto de remanso. Por todo ello el sistema se ordena desde la lucha hasta el sosiego. Imaginando el sistema global como una red en nueve puntos, se podría así entender:

(1) Distinción social del rango político.
(2) Próspero explicando la vida a Miranda. Aparece el «joven príncipe».
(3) Gonzalo tratando de consolar.
(4) Traición de los demás.
(5) Sacrificio de Próspero.
(6) Calibán quiere seducir a Miranda.
(7) Próspero y su magia en acción.
(8) Iris, mensajera; Ceres, fertilidad, y Juno, reina de los dioses.
(9) «Final feliz». Perdón universal.

Este modelo rompe con esquemas precedentes. Imaginamos que corresponde a un plan general que avanza desde Barco-Mitos-Trabajo-Virginidad-Deposición y que añade al ciclo de la historia una ironía nueva. Pero en el centro está la naturaleza y la voz temblorosa y dulce de Miranda es el *exemplum* continuo de un sistema que no descansa en su empeño de dar soluciones morales. Miranda es quien va a experimentar su propia «fertilidad», lo mismo que en *The Winter's Tale* hizo Perdita: su feminidad es entonces propagación de la especie que gozó de belleza. Repite en sus palabras términos que todavía no han encontrado sentido: «sufrir», «casar», «golpear», y con esto se llega a una salida al mundo de la política que Ferdinand ostenta: Jacobo I hubo de gustar de este juego de magia y tuvo que ver en esta bella *mermaid* los valores de una juventud acechante. Cuando asistió el día 1 de noviembre de 1611 a *Banqueting House* para ver *The Tempest* tuvo que encontrar en el ámbito las respuestas de su propia «ciencia nueva». Y tal vez no reparase en que estaba quizá ante un cuento maravilloso donde una muchacha bella enamora a un príncipe. Las asociaciones con *Troilus and Crossida* serían gratuitas y no llevarían más que la idea de que las actuaciones en Shakespeare son imprevisibles. Ferdinand supera la simbología de Montaigne, hace de la teoría de América un reto incitante, lleva su moral a un punto de conflicto con la historia y divide la idea totalitaria de su padre sin proponérselo. Al rey de Nápoles le resulta difícil imaginar que existe una conspiración en su propia familia: Lear y Alonso tendrían de común la forma de reinar con el ejemplo y hacer de la magia un motivo de conflicto absoluto. La deslealtad

(Antonio y Sebastián, etc.) se repite para dar a entender que el oculto significado de *The Tempest* es más una obra de correlación que de *praxis.* La isla de Próspero, sea o no Bermudas, tiene los ecos de un mundo por descubrir. Su «revolución» consiste en aceptar el orden de la Naturaleza.

El viejo paciente, que como un rey Lear marítimo nos desvela el misterio del alma humana, se vuelve a su propia identidad. Los ecos del naufragio de San Pablo son pruebas palpables de que estamos construyendo un orden que desde el mar busca el apoyo de tierrra firme. Como Hamlet prepara *shows* y somete a Ariel a su bondadosa esfera: el sometimiento al rango hace que esta obra enseñe su propia dimensión interior. La «nueva creación» lleva a un punto de fragor con el sistema. La música hace que nos parezca que el sistema sinfónico no ha dado mayores pruebas de realidad. El nuevo duque de Milán vuelve a casa y su hija ha casado el hijo del rey de Nápoles. Y acercándonos a J. P. Brockbank llegar a un punto de «salvación» (9). Este modo de hacer del viejo legislador motivo de nuestra generación incluye ecos de mundo Zen, y hasta Jack Kerouac lo vería con el mismo agrado que Richard Brautigan.

Será «culto a Venus» que se mueva con ímpetu hasta alcanzar resultados evidentes. *The Tempest* organiza su contorno en zonas de distinta actividad poética en un festival meditado de colocar cada símbolo en su ámbito moral: Próspero perdona, Alonso perdona, Ariel perdona..., éstos son los ejes que mueve un maravilloso «auto sacramental» donde el *rebirth* desplaza toda insinuación trágica. Nadie muere en *The Tempest:* estamos en un mundo feliz de pastoral —tan admirablemente estudiado por William Empson— donde el aire fresco y suave de Stratford crea su atmósfera de bondad. Venus se comportaría como la diosa que realiza el milagro de esta *House of Fame* de la época jacobina donde «cada cual ama su situación futura». No hay rencor, excepto en algún momento mágico de Próspero. No hav

(9) «Shakespeare, with the storms of *Othello, The Winter's Tale,* and *Pericles* freshly accomplised for the theatre, would recognize occasion ebough for a play in the story of the Bermudas wreck. And the material offers itself most invitingly to a playwright whose interest in the ways of Providence, and in the conversion and salvation of man had matured through long practice in allegoric, romantic comedy», *The Tempest:* Conventions of Art and Empire» by J. P. Brockbank, en *Shakespeare's Later Comedies* (Edited by D. J. Palmer), Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 384. Esta idea de J. P. Brockbank tiene analogías con otras que proceden del mundo bélico de *Henry VI,* que el autor conoce muy bien. Se trata de ver si la coreografía de *The Tempest* incluye o no la magia del mundo festivo de las comedias. Tal punto lo hemos analizado en *Shakespeare* y *la política,* por Cándido Pérez Gállego, Madrid, Narcea. 1971, pp. 17-25. Esta sucesión de espectáculos fascinantes llevan la empresa de «descubrir la verdad» a un punto de tensión máxima. Próspero actúa con mayor libertad que el padre de Cordelia. Veámoslo: «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque» by G. Wilson Knight, en *The Wheel of Fire,* London, Methuen, 1930, pp. 160-176.

más dolor físico que el realizado como purificación: el ceremonial de limpiar, de liberarse, de volver a la paz de la naturaleza, lleva, como es lógico, al orden de Fourier y Saint Simon, y en el «socialismo utópico» de esta isla se puede apreciar una disposición de elementos equivalentes: restaurar-continuar, cambio-armonía, providencia-pecado. El mero hecho de que Próspero advierta a Ferdinand su necesidad de esperar al matrimonio para poseer a su esposa nos indica un rito de fecundidad, que sólo llega cuando la magia ha concluido. Venus y su espacio específico van creando su propia mitología. Estamos recordando ahora los métodos que hasta Robert Greene se han usado en unos dramaturgos menores que hacen del teatro una fuente de crítica de sus propios métodos. No es preciso que la mujer sea centro de la obra, esto no son repeticiones de *Venus and Adonis.* Se busca simplemente que veamos cómo un príncipe trabaja y adquiere conciencia de su situación, de quién debe recuperar su raigambre con el prestigio de sus actos bien encauzados.

Ferdinand es un héroe hueco. Está siempre como ensimismado. No sabe reaccionar. Vive la magia de un amor que no le permite salir fuera de su destino. Apenas ha conocido a Miranda ya forma parte del clan familiar de su padre. Alonso (el padre renegado) ha sido sustituido por este nuevo emblema de la divinidad. Su esfuerzo es patente:

Ferdinand: *There be some sports are painful: and their labour*
*Delight in them sets off: some kinds of baseness*
*Are noblyundergone: and most poor matters*
*Point to rich ends... This my mean task*
*Would be as heavy to as odious, but*
*The mistress which I serve quickens what's dead,*
*And makes my labours-pleasures... O, she is*
*Ten times more gentle than her father's crabbed* (10).

(The New Shakespeare. The Tempest, 3, 1)

Estamos ante una mera descripción de cómo la tarea de conquistar Miranda tiene remedos de *Doce trabajos de Hércules.* La mitología de no ser humillado se compensa con ese breve sacrificio que él lleva con cierta tristeza. Se coloca en la actitud de un esclavo

(10) «Hay juegos que son penosos, y su fatiga es lo que da lugar al deleite: hay ciertas clases de bajeza que se sobrellevan con nobleza, y muchos pobres asuntos que apuntan a ricas conclusiones. Esta humillante tarea mía sería para mí pesada y odiosa si no fuera porque la señora a quien sirvo aviva lo que está muerto y convierte en placeres mis fatigas. Ah, ella es diez veces más amable que áspero su padre», *La tempestad,* op. cit., p. 1542.

que busca su redención con una doctrina próxima a la que se desprende de *Coriolanus*. Tal modo de hacer del oficio una carga no contribuye a la clarificación de conceptos. *The Tempest* queda así sujeta, de nuevo, a una ambigüedad. No sabemos qué intención hay debajo de la actuación de Próspero en el plano mitológico, y pensar que hay un mero juego de escarnio nos parece excesivamente pobre, ya que ese duque debe al menos recordar las actuaciones de otros en *As You Like It* o *Measure for Measure*. Todo parece soslayarlo el texto que concede a Próspero unas prerrogativas excelsas y hasta le confiere el valor de ordenador de su mundo circundante. Hay mucho de «orden en el caos» y hasta un camino que está llevando hacia un punto donde la poesía metafísica, sobre todo John Donne, intentará colocar el texto en un punto de comunión con la Naturaleza. La doctrina de las apariencias en la soledad del rey Alonso tiene un valor sustantivo. La deserción de los suyos tiene el sentido de una obra que sirva para ver la verdadera compañía del monarca, que es la conspiración en su más desnuda morfología.

Hablar como lo acaba de hacer Ferdinand indica desconfianza hacia la nueva situación. Próspero antes mencionó una «bienhechora Fortuna» que le ayuda a conducir a sus adversarios a esta isla. Indica tal alianza la situación brutal de un sueño de justicia que inunda los más dilatados confines del drama. Que Miranda se quede dormida implica una situación de paz absoluta. Que Próspero esté continuamente justificando sus actos y se encuentra en la misma inseguridad que el héroe central de *Measure for Measure*, otro duque que también necesita de pruebas para solucionar su moral. La sociología del sistema nos llevaría a un punto de fricción muy preciso: la moral del dominador contra los intentos laterales de sobrevivir. El incesante estruendo de un mal que no olvida. Cuando se repite cómo Calibán se ha aliado con Sycorax se está dirigiendo la mirada a un mundo de reconciliación entre la empresa y sus enemigos. Que Ferdinand recuerde en la música su padre ahogado nos está dejando el camino libre hacia *The Waste Land* y, naturalmente, hacia cualquier simbología del «huérfano fingido» que en Marina encuentra ejemplo evidente.

La obra se esfuerza por crear su propio orden. *The Tempest* intenta forjar su lenguaje específico. La compasión y el odio se entrelazan para ofrecer una imagen de coherencia estética, un cuadro que recuerde a un viejo bondadoso perdonando a sus enemigos. La iconografía es obvia y no es difícil pensar en latitudes conflictivas cuando esta idea del bien presente del *senex amans* está dándonos ejemplo fehaciente de una situación de desamparo total. Un medie-

valismo que no se abandona (11), un modo de llegar de lo superfluo a lo central que nos coloca en actividad continua de regeneración. Y cualquier descripción de *The Tempest* como ejercicio de regresar a la fe se apoya en la belleza de la Arcadia como motivo de purificación. Esta idea nos remite a buen número de críticos que, atrincherados en la estética gozosa del texto, no han pretendido ni conseguido llegar a lugares más conflictivos. Se ha hecho así una poética de Shakespeare que siempre en este mundo próximo a los *Sonnets* que es la relación mujer-amor-naturaleza ha tenido apoyo seguro. Hasta el genial erudito y crítico J. Dover Wilson ha caído en este defecto de mitificar el *setting* de Próspero y traerlo, bien que con cierta gracia, hasta Stratford y decir, casi, «éste es el mundo de la última obra de Shakespeare». Tal idea de J. Dover Wilson es discutible (12), puesto que *The Tempest*, por estar muy inscrita en el *romance*, participa de un «bizantinismo» tan análogo al que Cervantes expresa en el *Persiles y Segismunda* y deja bien patente una imaginación de «encontrar lo inusitado» que ya en obras de Thomas Nashe se podría entrever. Y el valor de evocación de la vida pastoral que tenga la coalición Antonio-Sebastián no llega a despegar de su terreno «botánico» que le retiene. Por un lado estamos ante una cosmología, pero por otro ante una mera descripción de especies humanas en una isla donde el comportamiento se exacerba, aunque sea unas horas.

El engranaje de restitución se mueve con admirable soltura y *The Tempest* señala metas solemnes. Que Próspero invoque a los «duendes de las colinas, ríos, lagos quietos y bosquecillos» nos acerca más a Stratford que a Utopía. Que insista en hablarles como seres misteriosos nos conduce a un punto de sinceridad: romper con la magia, que en Próspero significa terminar la política insular y entrar otra vez en la biblioteca. Este instante es el anterior a la entrada frenética de los «humillados» y que compone un hermoso cuadro de recriminación. *The Tempest* ha pasado así por la etapa Biblioteca, por la cueva, para concluir en el círculo donde se colocan los enemigos. Pero el final, con ese anuncio de boda, significa la llegada a una fertilidad que Miranda muestra de modo admirable. Ese ceremonial incluye la idea de que la magia hizo milagros, como que las tum-

---

(11) *Shakespeare and the Medieval Ethic* by L. A. Cormican, Cambridge, *Scrutiny*, March 1951, pp. 298-317.

(12) «Shakespeare fell in love with Stratford, with its memories, its quiet pastures and wide skies, with all the wild life of bird and beast and flower, with the pleasant friendships and domesticities of the little town, with the house and garden, with his own family, and especially perhaps with his younger daughter», en «The Enchanted Island» bu John Dover Wilson, en *Twentieth Century...*, op. cit., p. 37.

bas se abrieran. ¿No es mayor milagro el que sin la magia pueda llegar a tener una idea de mando justo? ¿Ese nuevo monarca taumaturgo no nos advierte de quién coloca la descendencia antes que la libertad? ¿La imagen de la boda regia de su hija no es símbolo de la razón de ser de toda la tempestad desencadenada?

La hipótesis llena la isla y no es fácil saber cuáles fueron las secretas intenciones de Shakespeare al hacer esta obra. Ariel en sus canciones muestra un ansia de libertad indecible, parece querer volver a Arden. Sus alusiones son inglesas. Que lo manden a avisar los marinos dormidos nos lleva a una imagen más del cuento de hadas: el duendecillo invisible hace fechorías y cubre empresas difíciles, se tendría que pensar al modo que haría Propp si hubiese tenido la curiosidad de analizar este cuento maravilloso que es la historia de su padre y su hija en una isla desierta. Próspero, como «agraviado», dejará al descubierto una temática de reconcores que harán de su palabra una forma solemne y nueva de comportarse. Llamarles traidores a los llegados en el barco es prueba de que pronto la justicia brutal les reclamará. *The Tempest* queda de ese modo como alegoría del castigo del poder, así como se revela como un símbolo evidente de que Miranda es la salvación erótica y su misma situación de puente entre los dos «partidos» políticos nos hace ver en ella quien intenta una difícil conciliación.

La isla de *The Tempest* limita con la misma literatura: su situación es como un texto rodeado de frases que vienen a limitarla. Lo mismo el mito de Dido y Eneas como la historia de Claribel, se funden con la idea de las Bermudas y sus naufragios y el «Nuevo Mundo feliz» de América. El sentido de *peregrinatio* entre las aguas nos está señalando un punto de ruptura con la realidad específica de una novela de aventuras. Aquí Próspero se aleja de *Persiles y Segismunda* y de las novelas bizantinas, y se llega a un punto de lenguaje propio que otras obras no tenían. No estamos ante un mero proyecto, sino frente al periplo de *Ulysses,* el mundo de Homero, que nos vincula la idea de vuelta a casa con la imagen de un orden global coherente. Miranda, como diosa, es la Pamela y Philoclea de *Arcadia* que repiten su mismo emblema: recuperar la gracia, hacer del amor un sistema de creencias obvio. Romper con el molde que coloca cada palabra en su ámbito real. Con ello se conquista la función de la prosa y se hace de cada dato nuevo un punto más a seguir. *The Tempest,* como prueba de que hay una literatura que desgaja alguna de sus más íntimas zonas y deja al descubierto una configuración de *novella* que no olvidase su propio ímpetu teocrático. Hamlet también estuvo en un barco, como Pericles o Suffolk, pero la embarcación que llega a la isla

procede de un mundo viejo, es el orden caduco que deberá ser cambiado por la naciente experiencia mágica del depuesto Duque de Milán.

La llegada al signo protector, la conquista del emblema («volver a casa», «recuperar la magia del pasado», «regresar a la inocencia»), *se coloca en un punto de conflicto con su propia definición:* Alonso, rey de Nápoles, será un fiel testimonio de una teoría de la humillación.

Y el mismo tono de voz, el valor de la sugerencia, se desprende del plano dramático para configurar un orden antiargumental. *The Tempest* carece del rigor circular de *Hamlet.* Es una obra abierta, como una nebulosa que ni siquiera termina en un «final feliz» matrimonial, ya que el enlace de Miranda se celebrará en tierra firme. Es una hipótesis: no hay doctrina global que se coloque en ella para dar la sensación de un complot del discurso. Próspero está demasiado preocupado en su problema como para permitir que surja un plano lateral de conflicto. Procede esta actitud de un sentido total de la obra de realizar un ceremonial de devolución, de reparación de penas. Hay una magia absoluta en este sistema de reconstruir lo roto, de hacer de la familia un núcleo que encierra el proceso vital de pactar con el pasado natural. Padre e hija, en un océano de dudas sobre la identidad, de romper con la «vestidura mágica» y hasta colocar cada frase en su sitio preciso. Ese manto que ya en *el primer acto queda colocado en tierra es el territorio específico* de la gracia: debe combinarse con el círculo que en el final de la obra quedará hecho en el suelo. Estamos, pues, ante figuras superpuestas al argumento, esquemas que se colocan para reforzar una idea o para dar mayor consistencia a la simbología global del texto. Pero esta sensación de mundo aparte viene acentuada con un inmediato latido de desolación: Antonio queda designado como la persona más querida en el mundo después de Miranda y es sujeto al crimen de traición. Este punto lleva la obra a un punto de rencor muy patente. Y hasta se consigue con ese método hacer de las artes un método para olvidar esa temática de rencor humano.

Pensar que la biblioteca sea un ducado «suficientemente grande» nos lleva a una situación intelectual obvia. Próspero quiere expresar con ello las causas que le llevaron al fracaso: Miranda aparece como un fetiche, como un modo de salvación. La mujer aparece ante sus ojos como la única ayuda posible en ese océano de rencores. Miranda, «ayudando a soportar», tiene antes tintes de religiosidad que de situación moral. El hecho de ganar la orilla «gracias a la Divina Pro-

videncia» lleva la obra a un punto de confusión mucho mayor, ya que ahora no sabemos si estábamos moviéndonos en un estricto plano mitológico o en un confín de asociaciones bíblicas. Este es el peligro de *The Tempest,* leerla como mitología moral, no hacer de ella un método de conducta, sino un catálogo de hechos sobrenaturales. Y por ello el vestuario de Próspero adquiere el valor de un envoltorio textual de resonancias grandes. La preocupación del duque depuesto por el ornato nos lleva a que pensemos que esas vestiduras son la única referencia que tiene el poder. Es el símbolo último que le mantiene unido a su poderío del pasado. Su resolución de conducir a sus adversarios a esas playas indica que es en el mundo natural donde se hará justicia, no en el terreno de combate ni en ámbitos palaciegos. ¿Una alusión al «regreso a la tribu»? ¿Otro eco de las *Bucólicas* en tierra británica?

No es fácil deslindarlo: la vida natural da a Próspero la resonancia precisa. El que la horrible bruja Sycorax sea la tentación continua nos lleva a la sospecha de que la empresa de renacer no se ha conseguido ni siquiera en esos confines. Y por eso hablar de «implacable cólera» no sabemos si se debe referir a una mera alusión sobrenatural o a un estado de cosas. Que Calibán se defina como hijo de Sycorax y dueño de la isla, nos está señalando el mismo punto en el que Miranda busque una «madre perdida en los mares» que nos llevaría, como es lógico, a *Pericles.* El entramado se va abriendo, las tensiones cubriendo un amplio territorio moral. Ya va siendo hora de que en *The Tempest* hagamos una observación.

Estamos ante una obra de *mimesis.* Todos se han transformado. Todos deberán recuperar su vestidura anterior. El mismo Ariel aparecerá, por ejemplo, una vez como ninfa marítima. ¿Qué pretendía Shakespeare ante ese mundo de conversiones múltiples? ¿No se debe ya entrar en un tópico de conversión de órdenes morales? Esta imagen de Próspero anonadado con Ariel lleva a una trampa de funciones. Todo queda en una aureola de premeditado misterio, conseguido para alcanzar las dimensiones más dilatadas del orbe. Próspero, respondiendo «esclavo impostor» a este deseo de gobernar del mal, previene que el punto social que estamos señalando está encontrando puntos muy atractivos. Que se juegue con la viuda Dido, nos descubre cómo la mitología está sirviendo para situar la obra en territorios mediterráneos. La moral «atlántica» de Próspero nos conduce a un punto de duda mayor. Así, en este vaivén de supuestas posibilidades, *The Tempest* configura un orden cambiante: una imagen del poder que no desdeña ninguna de sus prerrogativas y hace que la ley quede alejada de este mundo de «correlaciones» exactas entre

lo dicho y lo hecho. La edad de oro que sin duda se exige a sí mismo Próspero es la prueba más clara de una moral universal de perdón que, nacida en la isla, irá avanzando hacia lugares más y más alejados.

La intención es doble: historia y mito se hermanan. De las páginas del *True Repertory*, de William Strachey, aparecido en 1610, se tienen que fundir ecos de la *True Declaration of the state of the Colonie in Virginia*, de la misma fecha. Añadamos allí alguna alusión de *The Fair Sidea*, de Jacob Ayrer (1618); datos de las *Metamorfosis*, de Ovidio; que Shakespeare conocería por la traducción de 1567, de Arthur Golding, y hasta ecos del *Mucedorus* (1598), para cerrar el ciclo de insinuaciones con latidos de Ben Jonson y su *Hymenaei* (1606). Quizá hubo mucho más, pero este material, con la idea de Prometeo encadenado, debe formar el apoyo bibliográfico para deslindar la mitología al rigor de la historia. Con este acopio de elementos básicos se puede ya entrar en *The Tempest* con un riesgo menor de naufragar en sus intenciones...

El sentido histórico de la narración, que se trate o no de un recuento apasionado de aventuras colocadas, bien sea en Virginia o en Bermudas, indica el carácter americano de una obra que busca en el viaje al Nuevo Mundo fuente de inspiración y apoyo. Falta saber si se consideró valiosa por los *Pilgrims* y si hasta John Bunyan la tuvo en cuenta al imaginar la dimensión espiritual de los tránsitos. La *peregrinatio* está aquí y su mención hace recordar toda una mitología marítima que Shakespeare deseó evocar: reminiscencias tal vez de algún viaje en barco, relatos de marinos..., nunca sabremos si esa fórmula de complacer a quien presta para la *première* Banqueting House tuvo intenciones ocultas. El relato de los datos documentales, que hoy se puede hacer con mayor comodidad con el tomo último de las *Sources*, de Geoffrey Bullough, nos evidencia un horizonte hermético y de pocas posibilidades poéticas. Cualquiera de los libros citados es un «catálogo de maravillas», es un recuento de fantasías extrañas antes que una mera descripción detallada de aventuras. Se trata de saber cómo impuso Shakespeare al relato de los sucesos naturales la falsilla de un mago-duque que recuerda el poder perdido. Recordar cómo volver a tierra será entrar en un mundo de fastuosa gloria y orgullo.

Pero es curioso que en estos textos las alusiones a la magia y lo sobrenatural comparten muchas motivaciones: hay un marcado interés en que el recuento, llegado cierto punto, se desvanezca y rompa con las amarras de una textualidad documental precisa. Aquí

es donde la escenografía traiciona, no permite la perspectiva, no deja que nadie quede bajo una escalera, en una puerta, tras un arco. El balcón —pensamos ahora en la idea de C. Walter Hodges— no tiene sentido. Esto no es *Romeo and Juliet,* ni hay ningún dato más que lleve fuera de una ilusión global de romper con el teatro (13). *The Tempest* queda así como un festival de iniciación de la primavera, mucho más cerca de la historia veraniega de Titania y Oberón que lo que parece: no hay «parejas perdidas y encontradas en el bosque», pero sí una alegoría de descubrir gracias a la magia de unos retazos olvidados de nuestra personalidad. Recuperar la historia. Que cada cual, mediante el texto, sepa conquistar su ámbito restante y que sea capaz de dar a la moral colectiva un valor de *Vita Nuova.* La imagen de *Anatomy of Criticism,* confiriendo a cada acto escrito su equivalente moral, se tambalea en *The Tempest,* donde no sabemos dónde termina la «descripción fantástica» y comienza la geografía moral del texto (14). E importa muchísimo —ya que no podemos apoyarnos en la escenografía— hacerlo en la textualidad. Recordemos cómo Próspero reclama, como nuevo Creador, la atención de sus alrededores. Hay un sentido divertido y animado de la naturaleza muy actual, como de *Wonderland,* que Próspero, en su enumeración, deja patente. Queda su ámbito nombrado, bautizado e incorporado con un cariño único a esa «escatología semántica» que se está construyendo.

Próspero: *Ye elves*
*of hills, brooks, standing lakes and groves,*
*And ye. that on the sands with printless foot*
*Do chase the ebbing Neptune, and do fly him*
*When he comes back: you demi-puppets that*
*By Moonshine do the green-sour ringlets make,*
*Whereof the ewe not bites: and you, whose pastime*

---

(13) La sucesión de espacios arquitectónicos crea un módulo especial en *Hamlet.* Allí se habla de una «cuadrícula narrativa». Sin embargo, *The Tempest* es una obra exterior, al aire libre, que ocurre en plena naturaleza. En ese sentido se acerca a tantos momentos de *Twelfth Night,* pues estamos en un ámbito de apertura al exterior, de sonidos y voces naturales. No hay «escenografía», en el sentido de *Macbeth.*

(14) Relacionemos estas posibilidades: la idea de una «Commonwealth» (Gonzalo) con la imagen del *Brave New World,* que desde la *New Atlantis,* de Bacon, va a patrocinarse. Ese modo de colocar el símil poético en su molde ideológico lleva a pensar que Ariel, como símbolo de la naturaleza, es el habitante nato de esta Arcadia perenne. Vinculemos esta idea con *Paradise Lost,* que recogerá, mucho más tarde, la imagen del orden vegetal como recompensa eterna. Fertilidad y caos son dos claves para entrar en *The Tempest* y llegar a sus dimensiones más íntimas. Caliban, como Lucifer, como Comus, nos lleva a su precedente Sacrapant: el tema del «mal en el bosque» adquiere en la actuación de Miranda un lugar transparente. Tal sentido de libertad natural llevará a la contracultura de los seguidores de *Walden* y al mundo de *Hair. The Tempest* presenta muchos brillos del tribalismo plástico de nuestra época.

*Is to make midnight mushrooms, that rejoice*
*To hear the solemen curfew, by whose aid,*
*Weak ministers though ye be, I have bedimmed*
*The noontide sun, called forth the mutinous winds,*
*And 'twixt the green sea, dand the azured vault*
*Set roaring war: to the dread rattling thunder*
*Have I given fire, and rifted Jove's stouk oak*
*With his own bolt* (...) (15).

(The New Shakespeare. The Tempest, 5, 1)

Los elementos de la magia semántica inciden en el texto. El modo de dar vida a lo inanimado recuerda que la «tragedia de orden» ha dejado paso al «pastoral romántico». Próspero hace de su voz un ritual, de su *praxis* un sacrificio, y da a entender que la moral individual desplaza el código del estado. Cuando Hotspur al morir dejaba victorioso el nuevo honor del futuro Enrique V, pone también a las claras que hay una moral política que precisa de la revancha: este principio no lo ignora Sebastián, ni los marinos borrachos, ni Calibán. Hay un complot implícito, nebuloso y torvo para destronar este modo de nombrar que tiene el duque depuesto. La fortuna exige su culto. La sensación de *catharsis* que la obra reitera produce una conmoción absoluta. Hay un nivel trágico que queda situado antes que *The Tempest* que no conocemos: lo que se nos muestra ahora es la sospecha de que el rencor tiene futuro. El rebelde pasa a ser de rey a duque. Alonso queda sometido al rigor de la nueva Constitución que un padre con su hija han fraguado. La figura ideal de salvación universal queda pintada con amor. Igual que *Tamburlaine* era para Marlowe símbolo del poder infinito, esta imagen de Próspero tiene para Shakespeare el sello de una democracia asequible y bondadosa, un orden que, como en *Julius Caesar*, no será considerado como indiscutible.

La forma de hablar de Próspero lleva a situaciones más complejas: su invocación a los poderes de la Naturaleza tiene todo el ritual de un ejercicio de piedad: significa también la evidencia de que la magia cede su puesto al medio natural y que el paisaje se configura

---

(15) «Vosotros, duendes de las colinas, ríos, lagos quietos y bosquecillos, y vosotros, los que con pie sin huella perseguís por las arenas a Neptuno en reflujo y huís de él cuando regresa: vosotros, medio muñecos, que a la luz de la luna hacéis esos circulillos de hierba agria que el corderillo no muerde; y vosotros, cuyo pasatiempo es hacer setas a medianoche, que os alegráis al oír el solemne toque de queda: con cuya ayuda (aunque seáis débiles dominadores) he oscurecido el sol del mediodía, he llamado a los vientos amotinados y he puesto guerra rugiente entre el verde mar y la bóveda de azur, he pegado fuego al gran trueno retumbante y he agrietado el robusto roble de Júpiter con su propio disparo», *La tempestad*, op. cit., p. 1564.

en eje motivador de ese ámbito de transformaciones que es la Arcadia que rige Próspero. Aquí entramos en el «mito» del injusto rey Euarcus y su esposa, Ginecia, como elemento simbólico que desencadene una rebelión del texto contra su destino: es la imagen de Utopía que en toda la literatura británica no descansa y aparece en múltiples ocasiones. ¿No se podría también insinuar que la construcción de un orden político justo en *Henry V* tiene algo de ejercicio de poder mesianista? ¿No es posible incluir en *King Lear* un deseo cósmico de «desbancar» la idea del mal y hacer de Kent un héroe paralelo a Gonzalo? Se repiten las resonancias y brotan por aquí y allá nuevas analogías que dejan al descubierto problemas más y más vigentes (16).

Próspero-Cristo, Mago, Jacobo I... —es el centro de un *happening* que él ordena con cuidado y rigor: su sentido de poder absoluto no le lleva a poner en duda su imagen de *ruler* indiscutible. Su modo de hablar tiene algo de «renuncia», de «reprimenda», y esa forma airada de entablar diálogo con los demás deja en sus márgenes interiores una profunda sensación de rencor que Shakespeare no pretende eludir (17). Próspero domina *The Tempest,* se coloca en el centro de un festival de comportamientos que él orquesta a su alrededor, consiguiendo de esa manera crear una alegoría de la magia política más próxima a *The Faerie Queene* que a *Mirror for Magistartes.* Su manera de recordar, su dolida forma de «colocar en un círculo» a sus enemigos, lleva a un espectáculo de desencanto él, que está viviendo una atmósfera de conversión de las palabras en *praxis.* El ritual de dar a cada cual su recompensa lleva a puntos más dilatados, y ese modo de extraer del círculo al amor y colocarlo «jugando al ajedrez» tiene el valor de un emblema de significados muy variados: es como dar a entender que en esas cuatro horas que dura la acción, ya hay tiempo de «crear un juego lógico» y salirse así de la retórica repetida de las formaciones verbales. Juego y magia destruyendo ese deseo de que el poder no esté sujeto a crítica, y la imagen de Ferdinand, futuro rey, está colocada en un espacio aparte que se abre como si fuera emblema de justicia absoluta. Su manera de doblegarse a Próspero, su modo de «trabajar» que antes veíamos tiene el sentido de que la educación del príncipe, que ya se insinuaba en

---

(16) Comparar con la actuación de Troilus enamorado. La alegoría moral no parece ser el móvil que mueva a Ferdinand, pese a la conquista realizada. Su forma de aceptar el trabajo es más onerosa que espontánea. Recordar la boda final de *Dafnis y Cloe,* de Longo.

(17) «Yet despite the sureness of his handling of the plot, Prospero too has his limitations, limitations which are important in the scheme of the play as a whole. On his own sphere, he may be absolute master of action», «Introduction» *The Tempest* by Anne Richter, Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 27.

*Henry IV*, es uno de los requisitos básicos para construir un orden sólido futuro: la llegada a Miranda es mucho más «poética» que la conquista de Cressida por Troilus. Estamos ante la respuesta amorosa que abre su horizonte para dar una engañosa sensación de mundo circunscrito: la magia del amor no falta en esta isla de festivales y hechizos. Próspero crea la palabra justa para resaltar su vocación de *homo politicus*. Su lenguaje son «edictos» en Arcadia (18).

*The Tempest* se orienta hacia un espectáculo de restitución. El acto quinto tiene ecos de un arte providencial que «devuelve a cada cual lo suyo». Tal afán de libertad moral está centrado en varias situaciones que sintetizamos de esta forma:

(A) «Las tumbas abiertas»... la magia que devuelve la vida... espíritu=Arcadia.

(B) «La música solemne»... la estética como compañía... Ariel==reposo.

(C) «La ilusión encantada»... la fantasía como realidad... Alonso==renuncia a Milán.

(D) «La gruta es mi corte»... el cobijo de la Naturaleza... Próspero=Timón.

(E) «La misericordia de los mares»... la protección del milagro... Filoctetes=Edén.

Tales asociaciones nos cierran un ciclo de muy difícil recorrido. Estamos ante un punto de estupor. Por un lado Próspero convoca a una «reunión final» y además abre su empresa a un regreso material. Con ese tono de «Juicio Final» estamos rondando un punto de reconciliación entre la imagen del pecado y el peso de la gracia. Alonso es la figura más difícil de entender y su situación tiene aires de evidente ambivalencia. Observemos cómo no sabe aceptar el orden nuevo y se mueve como alguien que, destronado, todavía aspira a un poder posible. Su misma manera de reaccionar ante el dueño de la isla es muy extraña: habla de «ilusiones encantadas», repite su idea de «renuncia a tu ducado» y «te suplico perdones mis faltas». La situación se ha deteriorado, ahora es un rey quien implora misericordia a un duque depuesto. La imagen del rey suplicante tiene ecos de Sófocles y nos recuerda toda una temática de depredación de la imagen regia que no excluye naturalmente *Richard II*. Alonso pregunta a Próspero detalles de su salvación y la suerte seguida por su

(18) «Harmony and Pastoral in the *Old Arcadia* by Elizabeth Dipple Baltimore: *English Literary History*, sept. 1968, pp. 309-328.

hijo Ferdinand. La llegada de un nuevo milagro lleva a que Shakespeare dé ocasión a una situación mucho más luminosa: Alonso ya no sabe si está ante una «visión de la isla» o la realidad. Su mente se, ofusca. No encuentra palabras para describir lo que siente. Su frase hacia la bella Perdita es definitiva al preguntar si es ella la diosa que les ha separado y vuelto a reunir. Confundir a Diana coı Perdita nos recuerda la pastoral de *The Winter's Tale.* El proceso de relación de pasar desde Ariel hasta Miranda lleva a ámbitos mucho más sugestivos. Gonzalo, al pedir una «corona de bienaventuranza» a la escena, tiene el matiz de un complemento mitológico que añada una armonía a esa paz de «pantomima» que se ha conseguido (19).

Así se hace del teatro método de hallazgos. Función valiosa para entrar en diálogo con lo perdido, y se recuerda que en ese mismo viaje «Claribel encontró esposo en Túnez» y su hermano está ahora de la mano de Miranda. Esta simbología del viaje hacia la magia afectiva tiene el encanto de una construcción moral que no descansa más que en sus propios esquemas de plenitud. Que todos se «recuperen» a ellos mismos da un matiz, antes lo veíamos, de enorme modernidad a este hermoso ejercicio de llegar a conquistar la juventud y la belleza (20). ¿Qué otra cosa puede ser sino la sospecha de que Miranda fuera quien dominaba la isla?

---

(19) *Elizabethan Dumb Show* by Dieter Mehl, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964, pp. 63-71.

(20) «Shakespeare's Use of Voyagers in *The Tempest*» by Robert Ralston Cawley, New York: *PMLA*, sept. 1926, pp. 688-726.

(Esa sensación de conspiración recíproca lleva a que debamos ver en estos viajeros de *The Tempest* quiénes de los milagros de Próspero son educados. Antonio es un traidor que ahora con Sebastián sigue su fechoría. Y el poder de Próspero se cimenta en una idea de Miranda como salvación. Enseñar a hablar a Calibán es otro acto de bondad, y cuando Ferdinand intenta matar al mago y queda encantado, estamos ante el final de un proceso que detiene a cada persona en el momento oportuno. Ariel llamará «pecadores» a Alonso, Antonio y Sebastián, y disfrazado de arpía actuará como látigo que sacuda sus actos. El tema de crimen y castigo hace de *The Tempest* una obra de sinfónica belleza. Repitamos cómo la lección de Próspero se dirige hacia el rey de Nápoles, a quien invita a pasar la noche en su gruta. La idea de un nuevo mundo se vincula con la de renovación moral. Volver a Nápoles será la meta de un sistema que ha hecho del arte una representación de su propia esencia. Este arte de suposiciones nos deja al descubierto una obra de hipótesis, donde bien-mal lanzan su propia disyuntiva.)

(Debo al doctor Santoyo conocer muchos datos importantes sobre una de las fuentes más originales de *The Tempest* que puede ser el relato de Antonio de Eslava «Do se cuenta la soberbia del rey Niciphoro y incendio de sus naves, y la arte mágica del rey Dardano». En esta interesante narración se encuentran situaciones análogas a la historia de Próspero, y entre ambas es posible que exista alguna relación. Este rey de Bulgaria tiene el mismo sello que el rey Lear, y la unión con su hija lleva a analogías muy curiosas con la obra de Shakespeare. No vamos a seguir esta fuente, que Bullough respeta, sino centrarnos en la idea de los «gallardos pensamientos» de Serafina y la descripción del «mágico palacio». *The Tempest* nos ha de reservar todavía muchas sorpresas. Su última intención, pese a la fuente de Antonio de Eslava, sigue oscura y la imagen de Próspero continúa siendo nebulosa e incierta.)

El sistema del orden se coloca en su posición generadora: *The Tempest* dará lugar a muchas nuevas posibilidades; es como un ejemplo de teoría política que incluirá «fases amorosas» y en el futuro se resolverán más situaciones Ferdinand-Miranda. Y habrá más actuaciones mágicas para entender el vacío ideológico que se ha creado merced a esa repentina humillación. Próspero se alza como un monumento imponente de justicia, es un código que busca su actuación moral, y su forma de colocarse ante los demás es la de quien pide clemencia y compasión, pero en su interior actúa de modo inflexible. No tiene sentido ese cambio de boato, en quien, como él, vive de la ceremonia como parte básica de su «mediación». Miranda contrapesa su acción, es el bien que recorre el aire de la isla y hace el milagro de su propia condición de ayuda de los afligidos. *The Tempest* se coloca en un esquema sociológico de poder-amor que debe vincularse con otro donde pasar de inocencia a experiencia se consiga mediante la ruptura de la línea apariencia-realidad.

Se ha operado un cambio, ha habido una modificación en la isla. La Utopía de Próspero ha cambiado de razón de ser, dejando al descubierto todo su sistema burocrático y toda su organización. Las leyes dominan a los habitantes de este reducto humano y allí se hace la venganza de «reconquistar» el elemento básico del poder que antes que producirse como igualdad se hace justicia de restitución. Así «lo perdido» en *The Tempest* es en realidad un modo argumental que podía haber sido de otro modo, un vacío que debió llenarse con otras palabras. Se trata de incluir la retórica del mando en una sucesión de situaciones que la ejemplifiquen. Calibán queda derrotado y la idea de un Nuevo Mundo reaparece con la mayor oportunidad. Próspero hace de su «América» un nuevo ámbito de dominio ante la Divina Providencia y coloca sus actos en una situación moral de respeto a Dios. La idea de volver a casa, la imagen bellísima de entrar en su «Biblioteca» moral debe conducir a un punto de desolación, ya que coloca la ciencia como enemigo del poder. Esa elección del libro sobre el edicto significa una posición de la moral sobre sus condiciones previas. *The Tempest* se coloca en un festival de imaginación y fantasía, es demasiado luminosa, sus palabras añaden un matiz poético excesivamente vibrante. No hay mayor peligro que ver esta obra como un mero acopio de datos. Estamos ante un final extraño, contradictorio, raro y, al mismo tiempo, elemental y claro. Todo se produce con espontaneidad, incluso la magia tiene aires rústicos de *Merry England* más que de una situación mitológica del Atlántico. Los naufragios del principio del drama sirven para que pensemos que todo tiene una explicación posterior, que el estilo entregará su

fórmula y que cada palabra dará la clave exacta en este festival de identidades que se reconocen y unen en «amor universal».

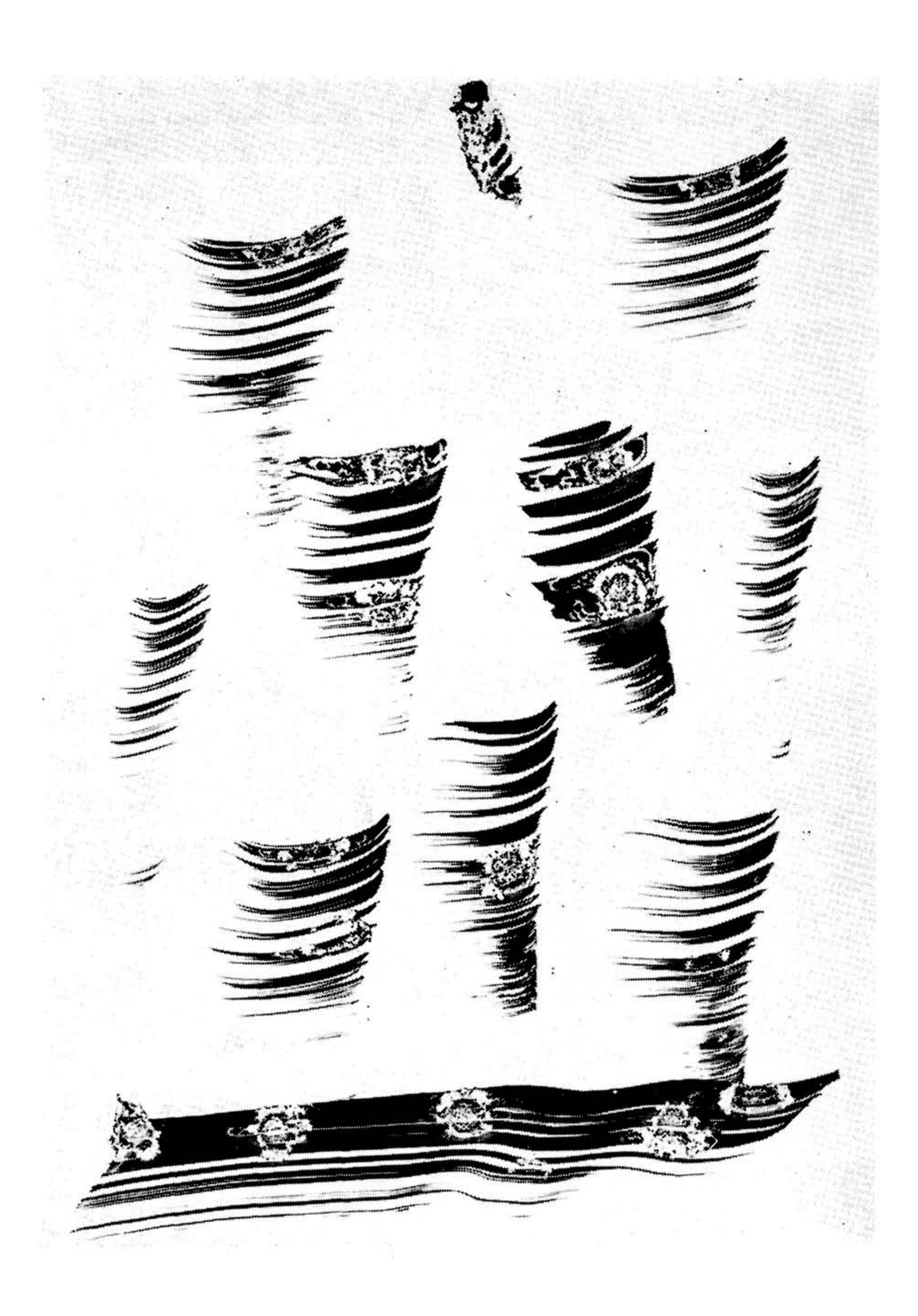
La conquista de la metáfora se repite: no sabemos qué quiere decir *The Tempest.* Nadamos entre dos aguas, no somos capaces de atenernos a un resultado unitario. Imposible saber qué quiere señalar Próspero al romper con su magia. Sus frases resuenan en terreno críptico, son como ejemplos del naufragio de una semántica que se despliega en su dimensión más abierta de reflejos inusitados. Frases como «nuestra corta vida no es más que un sueño», nos han hecho despertar a un espacio de amargas incógnitas. ¿No sería esa misma frase la intención remota de este viaje, con naufragio, por la literatura que es *The Tempest?*

*CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO*

Dr. Cerrada, 10
ZARAGOZA

# COMO DENTELLADAS DE VIENTO OCULTAS BAJO LA NIEVE

Dibujos y poemas de
JEAN THIERCELIN



## I

*El que dormía en la piedra*
*despertó al estrépito que produjo*
*un grano de arena*
*al caer sobre su párpado...*

*aún no se sabia tan lejos*
*mas la noche tenía una verde transparencia*
*y la ciudad, allá,*
*engullida por el agua glauca*
*a mil pies bajo él*

*locos caballeros*
*batian los bosques*
*al sonido de la trompa...*
*extrañas fragancias malvas*
*rodaban por las madrigueras desiertas*

*en algún lugar*
*cayó una piedra*
*que jamás fue recogida*

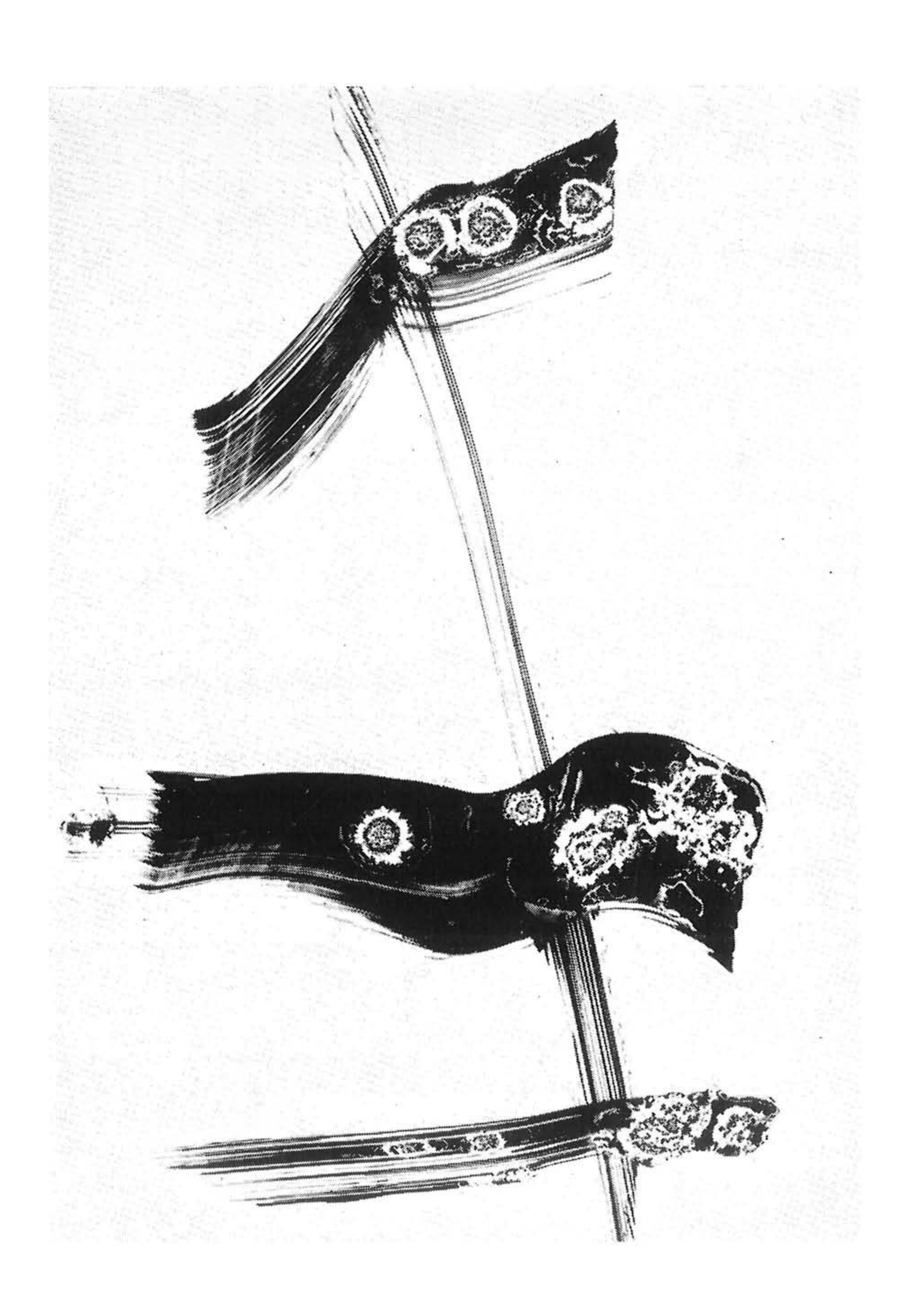
*entonces escuchó el aleteo*
*y volvió a cerrar su piedra de sueño*

II

*El río nos era necesario*
*iba a medias con nosotros*
*entre pulmones y labios*
*como alga engarzada entre ocres guijarros*
*rasgueando su decir de ladera azul...*

*remontábamos la lentitud misma del Tiempo*
*y no era sino vívida llamada*
*que no acababa de contar un retorno*
*que no cesaba de fascinarse*
*de lentísimos vientos y mareas*

*algunos se engalanaron con bocamangas*
*de ácidas hojillas...*
*inflados como trompos de rojizos destellos*
*enloquecíamos la huella verde*
*de Leviatán*



III

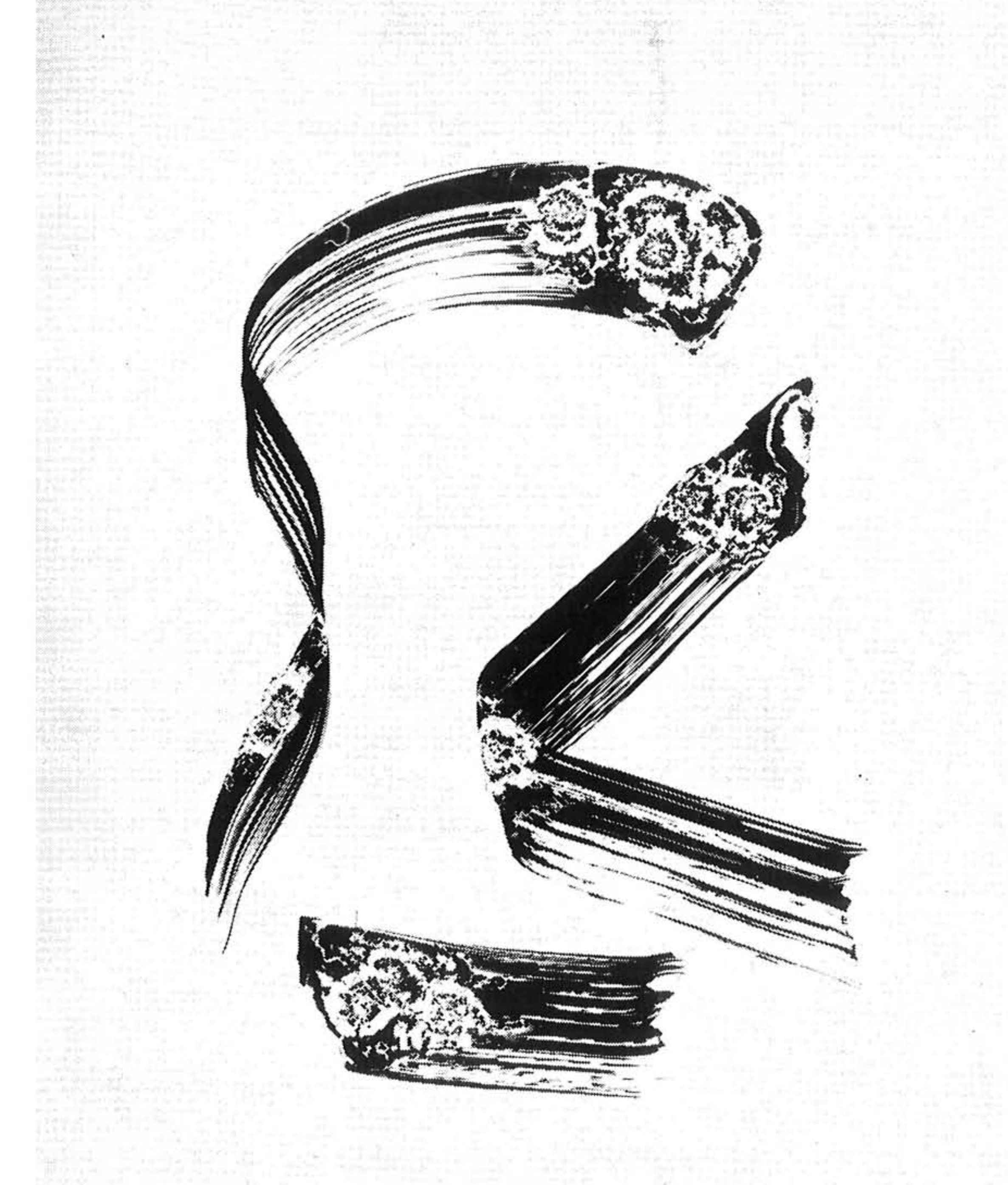
*Las caracolas agitaban*
*minúsculas manos de púrpura*
*fuera de sus labios de nácar*
*¿sería un adiós?*
*un adiós al enorme corazón*
*que agoniza en su grito*
*de pájaro salino*
*o una simple manifestación de apoyo*
*a los retozos de un rebaño*
*de cangrejos rojos*
*sobre el coral violeta*
*que no cesaba de azularse de arena*

*24 horas de cada 24*
*el pirata evocaba su suspiro*
*y entre hipos*
*no cesaba de arrojar*
*el último con el ancla*

## IV

*Si la mueca tuviera una, dos, o incluso*
*tres manos*
*hubiéramos solicitado su auxilio*
*para nuestros trabajos de sombras*

*pero prefiere permanecer así:*
*con su propio solecito en el corazón*
*al socaire de sus labios*
*para iluminar días y bendecir noches*
*que nos rodean*

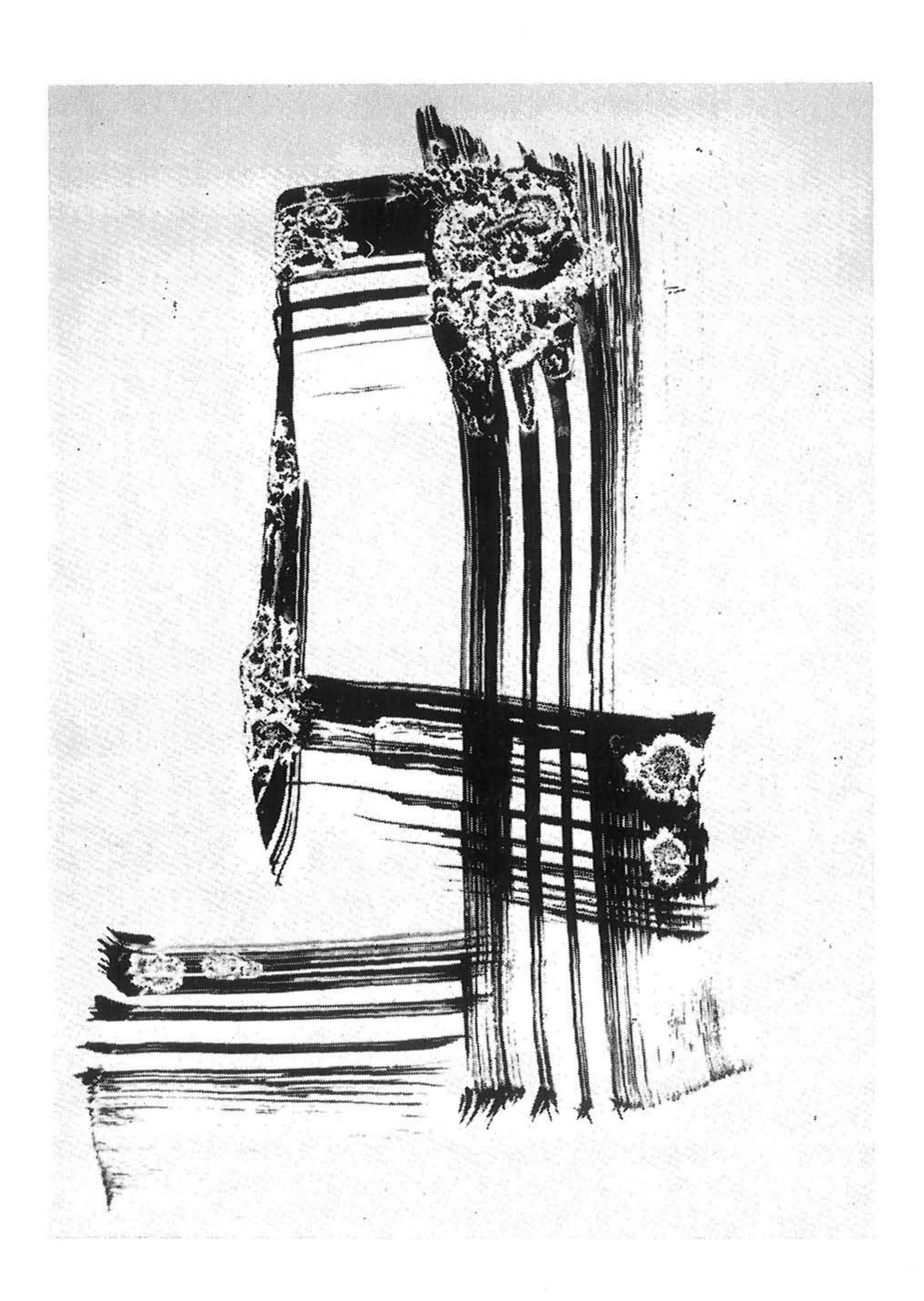


## V

*Al que arroja una flecha a la nube*
*al que arroja*
*le llamaría mi hermano*
*si yo fuese el viento*

*Al que arroja dos flechas al sol*
*al que arroja*
*le llamaría oyente*
*si fuese allí la lluvia, la ceniza y la sangre*

*Al que arroja tres flechas a su corazón*
*al que arroja*
*le llamaría reflejo*
*si yo fuese allí un niño*

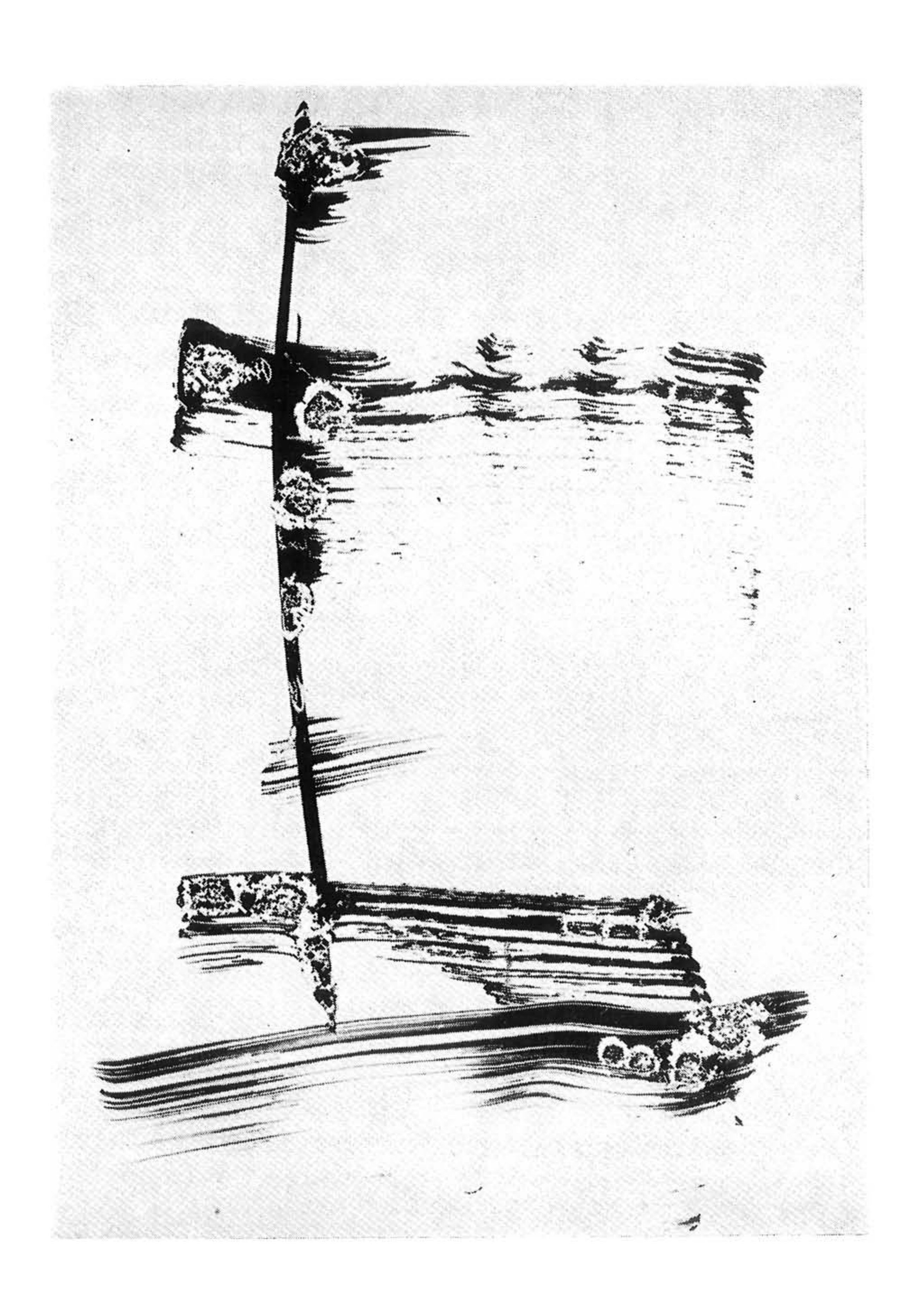


## VI

*Quien escuchaba el sonoro vasallaje*
*de la piedra enroscada en su memoria*
*de viento, recordaba*
*a los vértigos horadados en la sombra*
*glacial y verde de las antiguas praderas...*

*al llegar la noche*
*sabía liberar los voraces azules*
*del abismo agrietando la muralla*
*de sombra*
*con un relámpago*
*de pedernal y trueno...*

*así seguía su marcha*
*el que escuchaba sonar*
*lejanas*
*las arenas rojas*



VII

*Los personajes se deshojan...*
*quizá sea el Tiempo, el Viento*
*o la Impaciencia...*

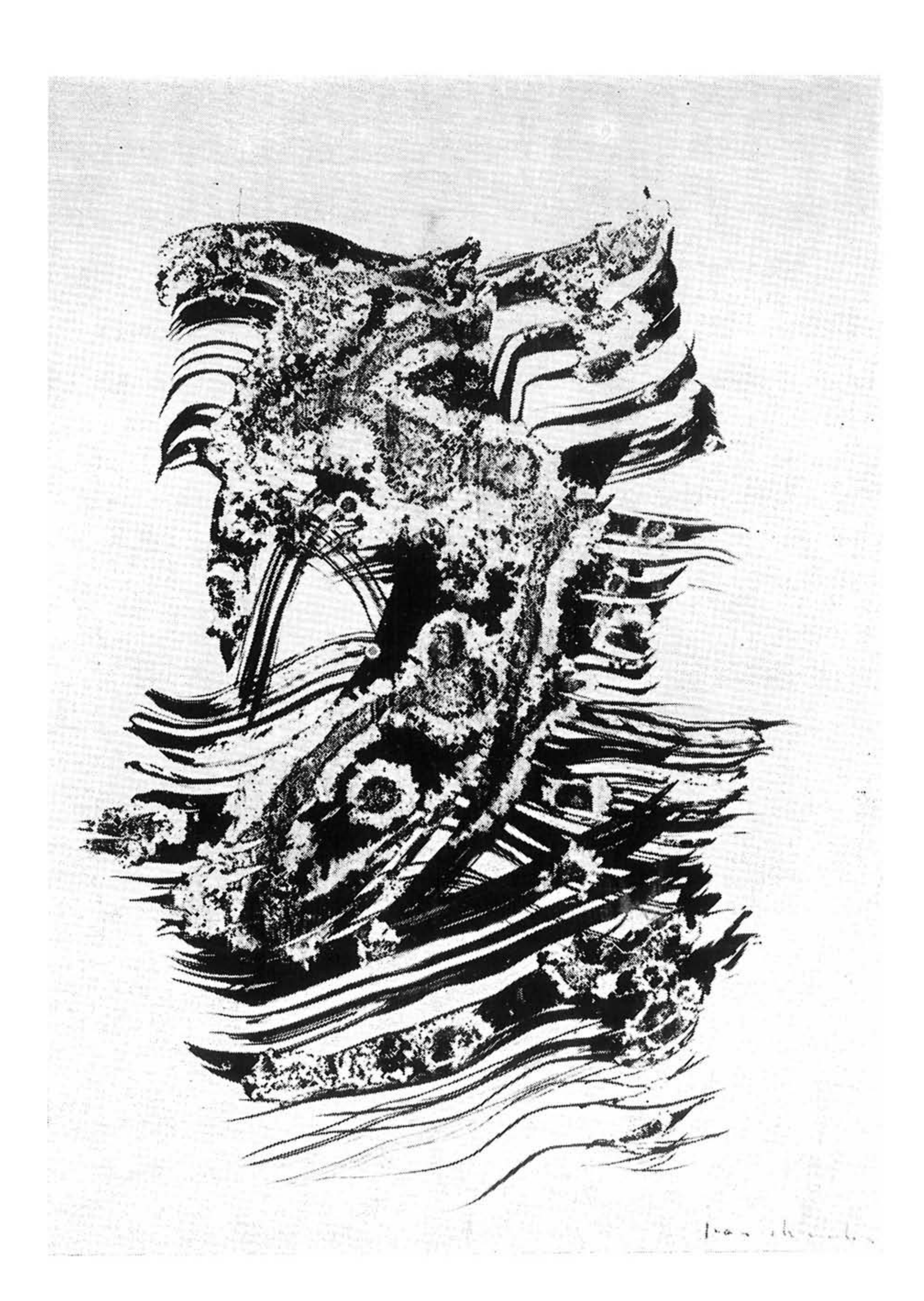
*el gran Lengua se aleja*
*con mirada distante*
*y una pluma más displicente aún...*

*Pero...*
*diminutos guijarros*
*espuman la garganta*
*del Gran Cuervo*

## VIII

*Nunca como esta noche*
*he sentido con tal acidez*
*la ausencia de A...*
*que me era como una colina bordeada*
*por un paisaje de arbustos*
*enanos y verdes*
*como el puño de una rana*
*que comenzaba más allá de la línea de frondación*
*de los árboles que no cesaron desde la noche*
*de su desaparición de aguardarme*
*en el cabrosolo del grito exasperado de una postrera cigarra*
*pariéndose en millones de voces*

*Jamás había vuelto a verte tanto, A...*
*sujeto en el recuerdo casi honrado*
*de un libro verde*
*y desaparecido... hasta cuándo*
*podía entreverse la orquídea*
*desgarrando sus selvas*



IX

*Escuchaba aún la triple forma*
*de vuestras alas*
*cuando vomitó su noche en un*
*gran estertor azul para inundar de arena*
*los últimos lagos de los confines*
*del mundo...*

*Donde decidió plantar su tienda*
*fue degollado un blanco pez*
*pintados veinticuatro soles*
*sobre el musgo*

*enderezada la puerta de las cuatro estaciones*
*y de nuevo la luna hiló*
*el alma de sílex*
*del Gran Cuervo.*

Jean Thiercelin
«Serre»
84160 CADENET (France)

*Primero nacieron los dibujos. Más tarde, su autor, Jean Thiercelin, escribió para ellos los comentarios poéticos que hoy los acompañan. Finalmente, Raquel Thiercelin, Alberto Porlan y Francisca Aguirre trasladaron esos nueve textos al habla castellana*

# EL CUERPO INCORRUPTO

*Los publicitarios —ella y su traje liviano, el barbas, el argentino del bigote monstruoso, el jefe— dudaron ante la puerta de herradura (aunque ya intentaban deslizarse en la bodega): sudorosos, se agitaban ante el agradable frescor apenas presentido. El campesino volvió la espalda y el grupo entró en las tinieblas. Cuando todos aún no se habían familiarizado con la humedad (llegaba el resplandor del día por un tragaluz), el campesino dijo: «Aquí se crían los mejores vinos de la comarca.» Y añadió: «Van a ver ustedes lo que es un vino vino.» El barbas se detuvo con mucho interés ante la inscripción de una bota de vino que colgaba de un clavo: la juzgó indescifrable y volvió a su mutismo ausente.*

*Ella, Olga, se sentó en un taburete de los que se usan para ordeñar vacas. Cruzó las piernas, chap y los estilizados muslos de modelo brillaron en la oscuridad. «Van a probar ustedes el mejor vino que hayan tomado en su vida», agregó el campesino, que no abandonaba su tono lúgubre (e hizo un gesto ambiguo, como para convencerlos). El argentino —su increíble bigote aparecía ahora como el tallo de una leguminosa en su piel tirante— recordó en aquel instante de vago hastío aquella época lejana en la que él y otros compañeros de Escuela Preparatoria —eran universitarios y todavía creían en la redención de América— se fueron en la tienda de campaña a la Patagonia. Tiempos hermosos en los que un amor impuro, un ideal socialista o la mismísima rebeldía en el pecho fiero los llevaba al contacto inútil con una tierra, con una historia (una tarde, en la pampa, entraron en un poblado en el que respiraron una humedad como la de la bodega).*

*El jefe, cuarenta años, calva de payaso, cuello de rinoceronte, dentadura bien conservada, blusón azul celeste por cuyo cuello asomaba una mata de pelos rubia, se tocó la nariz y dijo: «No se puede figurar usted —y miraba al campesino, que sacaba vasos de una alacena, limpiándolos con un trapo— lo que nos apetece este vino.»*

*Luego volvió hacia ellos, en cierto sentido físicamente juntos. El campesino habló con su voz de ultratumba: «Aquí está el famoso vino de Caballar de los Reyes.»*

*Los publicitarios se agitaron otra vez (sólo la chica no se movió) ante los vasitos de vino negro: una urgencia o un furor incontrolado los hacía sonreír. El barbas —un intelectual de tertulia, que había sido becado en los Estados Unidos y que allí jura y perjura haber besado a la hija de Gary Cooper; que había querido ser escritor en su juventud— levantó el vaso y dijo cáustico: «El vino, una de nuestras glorias, ¡viva España!» El jefe bebió su tercer vaso y se acercó, gesticulando, por las sombra, hasta Olga, para ofrecerle el vino (había querido, en otro tiempo, acostarse con ella, sin conseguirlo, y por eso la temía, con el miedo de los poderosos ante el incomprensible corazón de los vencidos). «No, gracias», rechazó Olga, que ahora tenía frío (el cansancio había huido de su cuerpo) en la umbría bodega. El argentino, justo debajo del tragaluz, chupaba con la lengua las gotitas de vino castellano que había quedado en su mostacho (que ahora semejaba una rata muerta).*

*Olga de pronto tuvo miedo; olía a hierba mojada en la niñez de sus recuerdos. En un punto de su vida había estudiado secretariado. Oficina. Ventana. Teléfono. Teclear de la máquina de escribir. A la salida, besos agrios en las piernas azuladas de un parque que olía a letrina. «Qué raro —dijo el campesino— que aún el señor no haya llegado.» Estas consideraciones le oprimían un poco al jefe, que pensaba en la cuenta de los vinos de Caballar de los Reyes.*

*El barbas, que sentía un mareo progresivo del cuello hacia los dientes («al fin y al cabo, qué importa emborracharse»), preguntó al campesino por la utilidad de una especie de pipa de cristal que estaba encima de un tonel. Olga, de pronto, bebió por primera vez (¿quién le hubiera dicho a ella, sentada ante la mesa camilla de una familia adusta de auxiliar administrativo de ínfima categoría que aquellas piernas blanquecinas que llevó en la niñez, protegidas por polainas al por mayor, habían de ser deseadas por todo un país?) aquel zumo agrio de altos grados, que ahora hacía tambalear al jefe.*

*El argentino bebía taciturno, sentado en otro taburete que había encontrado (como murciélagos, ya se habían acostumbrado a la oscuridad). El argentino murmuró: «Aquí falta un transistor.» El campesino también bebía: era como si por unos momentos de aquel furor, de aquella vieja frustración, pudieran participar dos mundos irreconciliables. «La publicidad ha de ser científica», decía alguien, mientras el barbas, redactor desde hacía tres años,* copy, *según el decir de los directivos, deseaba acariciar una pierna a Olga.*

El campesino bajaba los ojos, mientras sus rosadas manos de tierra —las cuales miraba Olga en aquel momento— perdían dimensiones como, cuarenta años antes, sus cuerpos de rapaces sin pan se habían desdibujado con el paisaje. Dijo una voz campanuda: «Cuando hicimos la campaña de cigarrillos "Timonel" no hubiéramos conseguido nada sin un conocimiento del mercado, vaya.» Borrachos, salieron fuera.

En la luz del sol llegó, por un caminito que se hundía en el secano, un hombre a caballo. Los publicitarios parpadearon embrutecidos por el vino de Caballar, deslumbrados por el día caluroso. El caballo relinchó, caracoleando ante el «Dodge Dart». El caballo se detuvo ante la pared de cal y de él descendió un hombre joven, peinado a lo Rodolfo Valentino. Saludó al jefe, lo abrazó. «Tu vino —dijo el jefe, como blasfemando— es la puñeta; un poco más y nos encuentras tirados en el fondo de la bodega.» El peinado como Rodolfo Valentino sonrió enigmáticamente mirando a Olga, que estaba de pie, con el bello rostro agotado, una mueca en la boca grande, triste, hermosa. Un mozo sucio, con un tic nervioso que golpeaba su cabeza mongólica, salió a resguardar el caballo. El jefe y el jinete se retiraron a cavilar. El barbas, el argentino —que había sido poeta y escrito una larga oda a los gauchos cuando tenía diecinueve años y estaba borracho— y Olga subieron al «Dodge Dart».

«¿Qué es esto, buitres?», preguntó el barbas, asomándose por la ventana y divisando unos pajarracos negros que salían del resplandor. Olga conectó el aire acondicionado. Los dos dueños se acercaron. «Braulio, suba», dijo el como Rodolfo Valentino al campesino de la bodega, que había salido detrás de un pozo (se tocaba con una boina ahora). El como Rodolfo Valentino gritó: «Dionisio», y acto seguido surgió del cortijo el oligofrénico con el caballo. El dueño de la agencia puso el motor en marcha: runrunrún. El como Rodolfo Valentino pegó un brinco, saludó desde la grupa y se perdió en el llano infinito. Olga, junto a Braulio, había cerrado los ojos. El «Dodge» arrancó. Pasaban árboles. «Aquí mataron en la guerra a una quinta», pensó Braulio al cruzar unos cerros. «Vamos —dijo el jefe acariciando el volante— a visitar el monasterio de Santa Gadea, que data de los tiempos de Alfonso X el Sabio». Callaban, soñolientos, los publicitarios, que estaban más para dormir la siesta que para visitar claustros silenciosos.

En uno de estos claustros —el jefe y el como Rodolfo Valentino charlaban, con el abad, en el huerto— les asaltó un monje de ojos pardos y nariz de pájaro: «Seguro que no quieren ver ustedes a fray Segundino de Monóvar.» «¿Qué le pasa», dijo el barbas un tanto brus-

*camente. «Murió hace cinco siglos —contestó, moviendo el austero mentón, el monje— y se conserva incorrupto.» «¿Dónde?», dijo el argentino. Entraron en una pequeña sala. El fraile, en realidad, los empujaba. Encendió una débil luz, pues la pieza carecía de ventanas. Los publicitarios se aproximaron poco a poco. El fraile levantó el brazo del muerto. «Pero toquen, toquen», dijo casi airadamente el monje, mirando hacia los invisibles publicitarios, que él apenas si distinguía en las sombras. Pero nadie se movía. «Toquen», repitió irritado el religioso. «Testimonio de la omnipotencia de Dios, señora», dijo el monje a Olga, la única que se había asomado al féretro: la chica había tocado la mano rígida del muerto, como para apresar desesperadamente la ilusión perdida.*

*JAVIER DEL AMO*

Chile, 14
MADRID-16

# NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de notas

## ESPECTACULO, JUEGO, MAGIA

### SOMBRAS CHINESCAS

Las modificaciones de la realidad son profundas. Toda la nueva teoría de la modernidad va inmersa en ello. La realidad se adapta cada día más a las sombras chinescas que se perfilan en una pared espectacular del mundo. El mito platónico de la caverna compone nuestras vivencias, limitadas a la primera parte de la formulación: la de las sombras proyectadas por la luz del fuego en la única pared que mira el prisionero.

La estética expresionista, que fue la más poderosa y de mayor impacto entre todas las doctrinas estéticas del siglo, captó como ninguna estas modificaciones radicales de la realidad, trasvasada en los dominios artificiales de la abstracción. Las dimensiones del *Ich Dramma,* que nacieron de una tensión profunda, trágica, de la textura existencial del hombre del siglo, están allí como testimonio lejano. Luego vinieron las degradaciones. Todo traducido en una incontenible deflagración del ser. Todo traducido en espectáculo, juego, magia, imagen, cosas, objetos. Impacto continuo de arte combinatorio, que modifica en el fondo las relaciones entre conciencia y realidad. Y por encima de todo, la vida entendida como Espectáculo. Arte-Espectáculo, Mundo-Espectáculo, Literatura-Espectáculo. Una combinación que configura un nuevo Gran Teatro del Mundo, con ecos futuristas, con su museo imaginario y cantos de sirena disolventes del Zarathustra.

### ARTE COMBINATORIO

Nacen nuevas estructuras de lo imaginario. En un mundo en que surgen, por necesidad y temor a los vacíos imaginarios proyectos de sociedades estéticas, son precisamente las conexiones estéticas las que están reducidas a estados precarios, eliminadas, pasadas a un plano secundario.

En su lugar se abre camino el espectáculo, el juego, la magia. El predominio de la cultura de la imagen se impone en estos térmi-

nos. Campo ideal del arte combinatorio característico de la cultura de masas, manejada, según observa Edgar Morin en su libro sobre la *Industria cultural,* por la política, la ideología, el *establishement.* Nunca la cultura de lo imaginario se ha sentido menos libre. Queda atrás, para siempre olvidada, aquella «Imaginación, reina del mundo» que, con fines exorcizantes, invocara Breton. Permanece en los dominios de la Utopía el grito, «la Imaginación al poder», invocado en 1968 por los aprendices de brujos de la revolución cultural. Toda participación estética en los «universos imaginarios» pertenece al dominio de la magia, el juego, el espectáculo. Sobre todo esto, el espectáculo. Cultura-espectáculo, Arte-espectáculo, Política-espectáculo. Es la gran clasificación de lo imaginario, forma de alienación suprema, que ningún profeta de las alienaciones del siglo pudo prever. Frente a esta forma última de alienación, toda alienación del hombre que trabaja, o crea o se deja manipular, queda como embrionario atentado a la dignidad del hombre.

En el arte combinatorio que unifica espectáculo, juego y magia, las categorías estéticas dejan el campo libre a la cultura de la comunicación, a una cierta recrudescencia de un orden imaginario de la naturaleza primitiva. Toda conexión estética es condenada en nombre de unas exigencias vitales. Se proclama una especie de suspensión de lo estético, en nombre de la evasión, la diversión, fantasmas que persiguen el triunfo de lo imaginario. La creación artística adquiere función de exorcismo. La cuestión nos lleva a la determinación del carácter mismo de la cultura de masa. En efecto, se trata, según Morin, de «saber *hic et nunc* en qué medida la cultura de masa procura diversión, evasión, compensación, expulsión, catarsis; en qué medida dispensa modelos de vida, dando forma y relieve a las necesidades a cuya realización se aspira».

Pero ésta no es sino una forma entre tantas, de poner de manifiesto la cultura de masa. Sus propios definidores, no hacen sino proclamar, según observa Dufrenne refiriéndose a la «inexistencia» del arte de masa, su mediocridad en cuanto a diferencia específica. Algo que excluye de su ámbito a Beethoven y Proust. Algo que se quiere proyectar como subcultura. Algo que se dirige por propia naturaleza a un público considerado «culturalmente menor de edad, incapaz de acceder al arte y a la cultura mayores de edad». ¿Es acaso legítima esta triste y arbitraria frontera trazada por los que propugnn una cultura de masa basada en las bienaventuranzas de la comunicación y sus medios? ¿Se hacen esta pregunta los *managers* de la pequeña pantalla dueños del arte combinatorio de espectáculo, juego y magia?

Ha llegado la hora de hacer un balance de la función de la radio y la televisión en el desarrollo de la mentalidad social del hombre, que se acerca al final de este segundo milenio después de haber iniciado, y en gran parte consumado, una de las experiencias «personales» más aceleradas de todos los tiempos. Balance que es balance de su arte combinatorio, dueño de la cultura de masa.

Este balance es posible. Tiene tras sí treinta años de estadística de las horas de consumo, de las preferencias, de las motivaciones que estos dos poderosos, a la par aún dominantes medios de comunicación, ejercen sobre las masas, los grupos sociales y los individuos.

Todo ello se nos antoja integrado en una auténtica sociología de la radiotelevisión, a la cual ha dedicado un estudio satisfactorio Jean Cazeneuve, miembro del Instituto de Francia y profesor en la Sorbona, estudio reeditado hace pocos meses. El mérito de este trabajo consiste, sobre todo, en demostrar la acción de estos medios de comunicación como fruto de dos acciones recíprocas, dejando atrás el alarmismo de la univocidad de los influjos y los peligros. En efecto, una sociología de los medios de comunicación nos aclara que la sociedad y las colectividades influyen, por razones de su propia dinámica, sobre las grandes técnicas de comunicación, por lo menos en medida igual o parecida al influjo que estas técnicas tienen sobre el desarrollo socio-cultural.

Pero es en este terreno donde serenamente se ha precisado el carácter singular de la radio y televisión. Mientras otras técnicas que pertenecen a la prensa o al cinema implican por su índole una receptividad colectiva, la radio y la televisión se dirigen, por su naturaleza misma, a los individuos aislados en su intimidad absoluta o familiar. Es ésta una realidad que la política de estos medios ha tenido generalmente poco en cuenta. A ella se refería Sacha Guitry en un sugestivo texto sobre «El conocimiento en la televisión», cuando rechazaba el término «telespectadores» con que «amables señoras y señores» señalan a un público considerado como una masa indeterminada. «En realidad, los que les escuchan, los miran y les observan son médicos, arquitectos, obreros, abogados, comerciantes, artistas, sabios». Y es un error fundamental creer que de repente todos acceden a la misma mentalidad, gustos y cultura. Cada uno sigue abriendo su televisión «personal», y por ello la televisión debe dirigirse a cada uno de ellos individualmente.

Partiendo de esta realidad, con la conciencia de esta realidad, la radiotelevisión podrá tener un papel importante en un mañana sobre el cual pesa la carga inquietante de una edad insegura. Pero para ello conviene empezar por algo concreto, inmediato. Sustituir al lejano espectador «ausente» por un partícipe presente en una tarea que sepa unir cultura, distracción e información. Las perspectivas del actual balance no permiten esperar en el inicio próximo de esta tarea. Una televisión que hasta ahora une por doquier cada vez más el aburrimiento, la incultura y la incompetencia, que parecen responder a un propósito ontológico, hace por ahora que la Esperanza en esta importante materia se entregue cada vez más a la Utopía. Una Utopía poblada por cosas, dominada por el mundo de las cosas.

## COSAS, OBJETOS, MERCANCIAS. DOMINIO PODEROSO

Hace mucho tiempo que el mundo de la mente se queja no solamente de la realidad de las cosas, sino de su propia servidumbre ante las cosas. Sobre las cenizas del idealismo, las cosas emergen con una fuerza que jamás habíase imaginado. Acaso el primero que hizo de esto materia de escándalo, que es la mejor manera de llamar la atención o realizar lo que hoy se llama con abundancia verbal toma de conciencia, fue Marx. El autor de *El Capital* invocó la relación profunda entre la alienación del hombre y el fetichismo de las cosas, que para Marx llevaban nombre de mercancías. Entre el «fetiche» de Marx y el «tabú» de otro profeta moderno de su misma raza, Freud, se estableció una ligazón subterránea que emerge hoy con un vigor que solamente los símbolos pueden adquirir. Al mismo tiempo, o, mejor dicho, en pleno renovado esfuerzo metafísico del siglo XX, la filosofía desplegó sus energías para configurar el contexto de cosa. Prueba de ello, la fenomenología de Husserl, las teorías en torno a la corporeidad de Merleau-Ponty o la integración de una radical «pregunta en torno a la cosa», que Heidegger realiza al nivel de las «cuestiones fundamentales de la Metafísica». El maestro de Friburgo trae a colación el famoso texto del *Teetetes*, de Platón, donde se habla de la caída de Tales de Mileto en el pozo y del consejo de su sirvienta tracia de no «poner tanta pasión en conocer las cosas del cielo, cuando le permanecen ocultas las cosas que tiene ante sus narices o bajo sus pies».

Metafísica o fetichismos, «totems» o «tabús», lo cierto es que cosas, objetos y mercancías constituyen nuestro mundo. Un mundo que asegura ni más ni menos que la comunicación entre los hombres,

un mundo que posee dones mágicos, que está cargado de símbolos, signos y significaciones. La moderna sociología se ha inclinado sobre las sociedades primitivas y a través de su análisis ha descubierto la persistencia de los elementos mágicos en el universo de las cosas, los objetos y la mercancía. La vertiginosa presencia y movimiento de los objetos en la sociedad de consumo ha creado un lenguaje nuevo, hasta el punto de que un analista de última hora de este problema, Jean Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos,* nos habla ni más ni menos que de un «consumo de signos». Ha nacido una «fauna» y una «flora» de los objetos. La civilización humana está dominada por ellos. Proliferan, dominan, enajenan a hombres y comunidades enteras, cuanto más «avanzados» estén en su desarrollo tecnológico. La «realidad tecnológica», y en buena parte el impacto psíquico de los objetos, se han vuelto realidad fundamental. Se nos habla de la coherencia del mundo de los objetos, de sus antagonismos funcionales, de su disposición en estructuras amplias.

Pero en este universo integrado por objetos, cosas, mercancías, el hombre de un tiempo que muere y que no logra apercibirse del tiempo que nace redescubre los viejos fetiches, con sus «virtudes», su magia, sus signos. Pero con una capacidad de asalto masivo contra el hombre mismo, extrañado, solitario, inmerso en la confusión. En el arte combinatorio del gran espectáculo del mundo de hoy, las cosas desempeñan, por su fuerza mágica, papel de protagonista.

## FUNCION DEL OTRO ARTE. ARTE DEL SIGLO XX

La Fundación Peggy Gugenheim, de Venecia, presenta ahora en París su colección de arte contemporáneo. Domina sin duda alguna la producción pictórica, pero la escultura está representada por obras cumbres, como la *Maiastra* o *Pájaro en el espacio,* de Brancusi.

No sabemos si ha sido un juego intencional de la organización francesa de los museos nacionales el hecho de que la poca distancia que separa el museo de la Orangerie del Grand Palais llegue a ser para el consumidor, incluso el más corriente hoy, de la obra de arte algo así como un abismo que separa dos mundos irreconciliables. La pintura francesa desde David hasta Delacroix, etapa figurativa que coincide con el Imperio, es una de las manifestaciones más triviales, más marcadas por un sentimiento de vacío que imaginar se pueda. Si además el espectador de hoy, que se mueve en las dimensiones del museo imaginario, ha tenido la peregrina idea de recorrer antes las salas de la Orangerie, la repulsa de la imposible convivencia de dos épocas se torna orgánica y el entusiasmo por el

arte de nuestro siglo nace y se manifiesta con una espontaneidad, insospechada en un contexto que no fuera éste.

Esto hace que la colección de esta gran entusiasta del arte de su siglo que es Peggy Gugenheim, pariente cercana del coleccionista famoso de Nueva York, cuyo museo de arte moderno figura entre los más célebres del mundo, tenga un inapreciable valor. Ella misma cuenta la singular aventura de «sus» obras. La iniciativa tomada en 1938, con el asesoramiento de Marcel Duchamp y Herbert Read, de adquirir pintura y escultura contemparáneas, pertenecientes a todas las corrientes de vanguardia. Su fuga de París a Grenoble durante la Ocupación y desde allí a Nueva York, y luego, acabada la guerra, a Venecia. El resultado se traduce en una amplísima y valiosísima colección donde el gran esfuerzo renovador está presente y representado como acaso en ningún otro lugar del mundo. En sus corrientes de vanguardia más significativas: cubismo, fauvismo, surrealismo, pintura metafísica, futurismo, dada, expresionismo, abstracción, expresionismo abstracto. En la variedad de 89 artistas y 175 obras. En la posibilidad de ofrecer una imagen única del esfuerzo artístico de tres cuartos de siglo, en que el arte, luchando en tensión creciente entre figuración y abstracción, logra dinamitar mental y expresivamente la representación figurativa, y dar contenido plástico absolutamente nuevo a la idea que el hombre ha poseído siempre del espacio, el tiempo, la luz y el color.

Desde Kandinsky, Klee y Picasso, hasta Chirico y el fascinante pintor norteamericano Jackson Pollock, revelador sin par de realidades originarias, desde Giacometti, Paul Ernst, Mondrian, hasta Balla, Moore y Brancusi, un mundo de grandes esfuerzos creadores de nuevo estilo se despliega. Con esta tónica, singular, definitiva y definidora del arte del siglo XX. Un patético esfuerzo de renovación, que se nutre de su propia materia, como Sísifo de su propio mito. Sísifo, solitario y trágico personaje condenado a su esfuerzo inútil por los *managers* del Arte Combinatorio del Espectáculo, el juego y la magia. Ahí va como ejemplo la presencia «arqueológica» del último futurista.

## EL ULTIMO FUTURISTA

Las vanguardias artísticas y literarias, al mismo tiempo que se resisten a dejar de ser vanguardias, en un patético combate contra el tiempo, el devorador más real de la actualidad entre todos los que la historia haya registrado, tienen su propia arqueología. Los que

llegan a la hora postrera de la actualidad se sumergen en ella con ciega furia ignorante de todo lo demás, repiten las experiencias de hace veinte, treinta o cincuenta años confiando en su propia originalidad, en la unicidad y univocidad de su aventura.

¿Quién cree aún en la vigencia de futurismo, de la más permanente, extravagante, viva vanguardia artística del siglo, y quien se acuerda de sus protagonistas, que las nuevas generaciones, imitándolos por ser «futuribles» ellos mismos, rechazan porque una cierta propaganda los identificara, extraartísticamente, con mitos políticos que han dejado de estar de moda y, por tanto, han dejado de ser productivos? Por ello, no deja de ser noticia sensacional el descubrimiento que un periodista italiano hacía meses atrás, en Perugia, de uno, acaso el único gran superviviente del futurismo. Se trata del célebre pintor Gerardo Dottori, uno de los grandes doctrinarios del movimiento, inventor de la «aeropintura». Tiene ahora noventa años este artista que antaño fue definido por Marinetti y Soffici un «ilunado de la fantasía», pintor del vuelo, la velocidad, el mundo visto desde el avión y el automóvil. El que justificara en su día esta frase de Marinetti, al contemplar su «Tríptico de la velocidad» y la decoración del aeropuerto de Ostia: «Contemplando su obra —decía el maestro del futurismo— el público y la crítica se convencen que las tradicionales águilas pintadas, lejos de glorificar la aviación, parecen unos miserables pollos al lado del tórrido esplendor mecánico de un *motor volante*».

Fascinante esta aventura del futurismo en la singular aventura creacionista del siglo. Fue la suya una explosión exuberante que inspiró a todas las demás aventuras. Todas le deben algo. Todas sin excepción, como observara un día el gran crítico Benjamín Cremieux. Desde el orfismo, el creacionismo, el surrealismo francés, hasta el raysmo ruso, el vorticismo inglés, el expresionismo alemán; «en una palabra, todas las escuelas de vanguardia en el campo literario y plástico». Gerardo Dottori lo recuerda hoy, y en términos de actualidad futurista considera aún los posibilidades figurativas. Fue compañero de Marinetti hacia 1910. Nosotros mismos escuchamos los elogios de Marinetti sobre su pintura de la «velocidad», allá en el ya para nosotros lejano 1942, en una famosa «Mostra» futurista en la romana Piazza Essedra.

Fue una batalla de cara al año 2000. Todo empezó con la «destrucción de las células cromáticas», la aparición de los «neutrones anárquicos», «estación de los locos», exaltación de la «sensación» descubierta por Cézanne. Fueron los adivinadores del futuro. Osados

hasta límites que no lograrían sospechar las hormigas pobladoras del planeta «futuro-presente» que, ignorando la aventura de los titanes, posan en centauros.

## AHI ESTA EL TEATRO, ESPECTACULO EJEMPLAR DE LA EDAD DEL ESPECTACULO. ZARATHUSTRA

Las últimas experiencias teatrales de Jean Louis Barrault constituyen auténticos acontecimientos en la vida de un espectáculo destinado a nutrirse, acaso más que ninguno, de «supervivencias», pero destinado igualmente a movilizar energías creadoras y suscitar un tipo de interés cada vez más renovado. Llevar al escenario grandes obras literarias, de inesperadas virtudes teatrales, ha sido mérito ya indiscutible de Barrault, verdadero «monstruo» de la escena contemporánea, que se enfrenta con una auténtica crisis de textos literarios, de ideas y de técnicas renovadoras.

Al tema nos hemos referido, al hablar de la teatralidad de los diálogos platónicos, hecho ya del gusto de la sociedad antigua, especialmente la romana, o de los espectáculos que el propio Barrault ha montado en estos años sobre textos de Jarry, Rabelais, Kafka o Flaubert. Ahora, el gran actor y director francés se ha acercado a Nietzsche y su *Zarathustra.* Lo ha hecho con timidez intelectual, con preocupación manifiesta, con su rigor, pero también con auténtica osadía dramática. Los resultados han sido realmente magníficos. Ante ellos surge una sensación de recuperado optimismo en cuanto al destino del teatro. Hemos asistido a un espectáculo a la vez grandioso y fascinante que demuestra dos cosas, entre muchas otras. Que la belleza literaria no está reñida con la actual idea del teatro. Que el espectáculo dramático como forma de expresión demuestra poseer grandes posibilidades, cuando lo mueve alguien que, con una preparación intelectual y profesional de excepción, sabe lanzarse en un gran escenario abierto, como un vendaval que encarna esta cosa eternamente viva en nuestra cultura: el teatro. Pero de todo ello destaca un tercer resultado. Llevada al drama la obra de Nietzsche recibe un bellísimo homenaje a su genial empresa creadora. Tras el espectáculo, para Barrault está, sin duda, el texto, el sentido, la actualidad de *Zarathustra* y *Ecce Homo,* pero está, además, todo Nietzsche. El de su filosfía, el del carácter instaurador de una nueva cultura que, negativa, rebelde, destructora que sea, es «nuestra» cultura, el drama de nuestra inteligencia, de nuestro tiempo, de nuestro destino.

Las dudas, las preocupaciones, el estudio, el ahondamiento temático y significativo, han acompañado esta notable empresa del director francés de la obra, que además encarna en forma electrizante el personaje de *Zarathustra.* Pierre Boulez ha sabido integrar el conjunto dramático con un tipo de música que completa un espectáculo que es, como se ha dicho, espacio teatral, música, ficción, filosofía. Todo constituyendo una *summa* que encarna la dimensión de un teatro que es a la vez y siempre su «doble». Todo esto lo ha hecho un hombre de teatro, el que supo dar vida al drama poético de Claudel, un cristiano profundo, él mismo, que defendiendo «su gusto porque es su gusto», sabe colocarnos a nosotros, espectadores alucinados, ante Zarathustra, «el impío, el defensor de la vida». Singular lección ésta del *Así habló Zarathustra* escenificado, para los tiempos que corren. Tiempos de negatividad del lenguaje teatral con fuerza poética.

## EL ESPECTACULO TEATRAL Y SU NUEVO DEMIURGO

El destino del teatro y sus perspectivas de supervivencia nacen de fuertes impulsos hacia la negatividad de su propio lenguaje que caracterizan las más auténticas experiencias teatrales de nuestro siglo. Para definir con espíritu de claridad esta situación, un conocimiento profundo de la revolución expresionista del teatro es imprescindible.

En base a este conocimiento profundo se podrán configurar cosas esenciales en la evolución del teatro de nuestro tiempo, como el influjo de la obra de Strindberg en toda la creación teatral posterior a ella, el peso de la experiencia cinematográfica, el papel determinante que ha tenido en esta materia este nuevo demiurgo del teatro constituido por los directores o teóricos de la puesta en escena: Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Jarry, Piscator, Batty, Artaud, Grottowski. El expresionismo dramático proclamó en su día la «anarquía del drama», la «recreación» como el más grande deber del arte. Fue la edad del *Ich Dramma,* la lucha contra las viejas formas constituyó un ataque contra el teatro clásico, contra la eterna incapacidad de incorporar toda la creación del pasado a una nueva búsqueda de su núcleo, de su esencia. Brecht, que fue un autor teatral sustancialmente expresionista, manifestaría años más tarde, consumada ya la gran aventura del expresionismo, graves inquietudes en la materia en el prefacio de su *Antígona,* tan discutida por su carga de infidelidades. Denunciaba Brecht la rutina de una tradición interpretativa de los clásicos, su «deterioro» polvoriento, la falta de frescura original de aquellas obras en lo que hayan tenido «de sorprendente, nuevo, fecun-

do para su época y que es una de sus características esenciales». En la tradición interpretativa, Brecht veía, ni más ni menos, la falsificación de las obras clásicas. A su vez, la estética expresionista había proclamado años atrás: «La obra escénica no aspira ninguna imagen real de la realidad, sino que se esforzará a expresar su idealidad en una abstracción altamente artística.»

Pero lo que Brecht denunciaba, en un deseo incontenible de llevar el teatro clásico al campo integrador de una ideología dominante, era un proceso más profundo y más amplio. Era el proceso mismo del teatro como creación literaria, desplazada cada vez más hacia el terreno del arte escénico. Todas las polémicas en torno al teatro de la crueldad como esencia de la tradición, al teatro como espectáculo puro, al teatro como fiesta, nacen de las exigencias de este radical desplazamiento de órbita. El tema del papel del director de escena en esta materia domina ya toda la estética expresionista. El director de escena tenía, ante la obra dramática, la misma actitud que el poeta ante la realidad. La obra dramática era, según Jessner, materia de nueva creación por parte del director de escena.

Fue ésta una prolongada revolución que ha transformado radicalmente la idea del teatro. En esta revolución tuvo gran influjo, como observa ahora Pierre Dux refiriéndose a «la violación o respecto del repertorio clásico», el Séptimo arte y la transformación de la mentalidad del público y del concepto del espectáculo. Todo empezó en la primera posguerra. Aparecieron estos monarcas absolutos, «clarificadores» del texto «verdaderos creadores dramáticos». Su origen fue ruso, alemán y anglosajón. Su papel histórico pretende arrancar de esta respuesta que Beckett dio un día a su director artístico que le preguntó quién era o qué significaba Godot: «Si lo hubiera sabido, lo habría dicho en mi obra.» Papel configurado escandalosamente así por Piscator: «No aceptaré obras de teatro terminadas. Las que menos texto traen son las mejores.»

## COLOFON: ESPECTACULO, JUEGO, MAGIA

Configurado así, como Espectáculo, como Juego y como Magia, en la Edad de la Ciencia y la Técnica, la vida se alimenta cada vez más de mitologías artificiales. A las viejas brujas medievales en esta nueva Edad Media las sustituyen los hombres *robot*, y la mitología futurista ya cuenta en toda solemnidad académica con el automantropo. Kurt Marek hablaba de él y sus funciones, ayer. Hoy es el tema preferido de la aventura de la cibernética. Entre espectáculo y magia, Zarathustra combina su juego. Porque hace tiempo, los hombres, que vivían en la

soledad agreste y no se habían percatado de que «Dios había muerto», llevan su existencia de sonámbulos movidos por la prestidigitación y el arte combinatorio del propio Zarathustra. Por esto a la nueva Edad Media la llaman también la Edad del nihilismo.—*JORGE USCATESCU (O'Donnell, 11. MADRID.)*

# EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES

La segunda mital del siglo XVIII en la América hispánica revela ciertos rasgos que son anuncios de futuras transformaciones en todos los campos de la vida social. Se advierte por todàs partes un hervor y una inquietud como hasta entonces no había conocido el Imperio español por esta tierras trasatlánticas desde los años de la Conquista. En diversos lugares, la sosegada existencia colonial de los virreinatos y las capitanías generales se ve sacudida por conspiraciones y levantamientos, protestas armadas y rebeldías latentes que son síntomas de resquebrajamientos más profundos. Se atisba ya en el próximo futuro las guerras de la independencia, las hazañas de Bolívar, Sucre, San Martín y tantos otros.

En el ámbito intelectual un sordo rumor en tono creciente permite escuchar comentarios cada vez más violentos, un discurrir y debatir problemas y soluciones que ponen en el tapete de las cuestiones urgentes las ideas de los filósofos de la Enciclopedia. Por vías clandestinas y en las faltriqueras de los viajeros llegan a este continente libros de Voltaire, Rousseau, Diderot, etc., cuyos poseedores están en riesgos de sufrir persecuciones de las autoridades civiles y religiosas. Llegan también expediciones científicas cuyas memorias e informes ponen al descubierto facetas ignoradas de la vida económica y social de estas regiones, quiebras de la administración colonial, riquezas todavía no explotadas.

La vida de la literatura exhibía escasas muestras de obras relevantes. Nada podía esperarse, en esos años del siglo de las luces, de aquellos poemas neoclásicos con sus externos temas religiosos, sus fábulas adoctrinadoras y pedantes, sus sátiras más librescas que vitales. La prosa narrativa andaba con pasos cautelosos con la pesada carga de sermones religiosos, reflexiones trascendentales y abstractas disquisiciones. El afán trashumante que impulsaba a los viajeros europeos hasta esta América que les deslumbraba el ingenio y encendía su admiración prendía también en americanos que deseaban conocer

la fisonomía extraña y desdibujada que adquirían regiones situadas a muchas leguas de distancia. Entre los libros que escriben los viajeros de la época ocupa lugar destacado este *Lazarillo de ciegos caminantes.*

Corrían las últimas décadas del siglo XVIII cuando circulaba por la América hispánica una obra que llevaba este largo título a usanza de la época: *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima con sus itinerarios según la más puntual observación, con algunas noticias útiles a los nuevos comerciantes que tratan en mulas y otras historias,* y por si quería saber más el ávido lector añadía: *Sacado de las memorias que hizo don Alonso Carrió de la Vandera en este dilatado viaje y comisión que tuvo por la Corte para el arreglo de correos y estafetas, situación y ajuste de postas desde Montevideo.* A continuación informaba quién era su autor: «Por Don Calixto Bustamante Carlos Inca, alias Concolorcorvo, natural de Cuzco, que acompañó al referido Comisionado en dicho viaje y escribió sus extractos».

Al pie quedaba estampado el lugar y fecha de la edición, sólo que allí se afirmaba que fue impreso en Gijón, lo que no era cierto, sino en Lima; que lo fue en la Imprenta de la Rovada, falso porque debió ser en la de los Huérfanos, en Lima; y declaraba además que la impresión ocurrió en el año de 1773, cuando según parece lo fue en 1776.

A estas alturas el lector quedará confundido con estos datos. Porque *El lazarillo de ciegos caminantes* (como en forma concisa lo conocemos hoy) fue una perfecta superchería literaria. Durante muchos años se creyó que el autor —según declaraba la primera edición— era este indio que ostentaba el pomposo nombre de don Calixto Bustamante Carlos Inca, con su alias de Concolorcorvo. Hasta hubo algún crítico que subrayó la importancia de que un indígena hubiera pergeñado este volumen tan lleno de noticias, comentarios y anécdotas vivaces. Mas al cabo de tenaces investigaciones, en la actualidad puede afirmarse que no fue escrito por el tan pregonado Inca, sino por el propio Comisionado don Alonso Carrió de la Vandera (o Bandera) quien lo hizo imprimir en Lima y no en Gijón y, en realidad, tres años después de la fecha que aparece en la susodicha primera edición. ¿Por qué este don Alonso (que no tenía nada de don Alonso el bueno de que nos habla Cervantes) imaginó tal engañifa? ¿Qué le condujo a enredar de tal manera la publicación de su libro de viajes?

No hace mucho, Marcel Bataillon, el gran hispanista francés, puso definitivamente en claro este problema del autor de *El lazarillo de ciegos caminantes.* En un ensayo, publicado en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* (julio-agosto de 1960) (1) con el título *Intro-*

(1) Ha sido publicado en la versión francesa del *Lazarillo* editada en la Colection UNESCO d'oeuvres representatives, París, 1961.

*ducción a Concolorcorvo y a su itinerario de Buenos Aires a Lima* ponía término a medio siglo de investigaciones en torno a la paternidad de esta obra. Don Alonso Carrió de la Vandera, que había nacido en Gijón (España) aproximadamente en 1715, había vivido más de treinta años en América (en México y en Lima) cuando fue designado en 1771 Visitador de Correos encargado de inspeccionar las postas terrestres entre Buenos Aires y Lima. Inició su viaje en noviembre de dicho año desde Montevideo, pasó después a Buenos Aires y continuó su ruta tal como relata en su libro. Durante diez meses, en la etapa comprendida entre Mendoza a Potosí, le acompañó como escribiente un indio que respondía por el nombre de Calixto Bustamante Carlos Inca.

En junio de 1776, Carrió de la Vandera enviaba ejemplares de su libro a los Jueces Administradores generales de la Renta de Correos, con las aclaraciones siguientes:

> Las continuas ocupaciones en que me hallé hasta fin del año 1774, no me dieron lugar a pensar en la impresión de mi viaje... por lo que resolví hacer una impresión de 500 ejemplares para repartir a todos los Administradores Mayores de la Renta, desde Montevideo a Cartagena...

Y añade:

> Disfracé mi nombre por no verme en la precisión de regalar todos los ejemplares. No ignoran ustedes, lo árido de un diario, particularmente en países despoblados, por lo que me fue preciso vestirle al gusto del país para que los caminantes se diviertan en las mansiones, y se les haga el camino menos rudo. Yo recelo, que no sea del agrado de ustedes por difuso y en algunas partes jocose.

No parecen muy convincentes estos argumentos que emplea don Alonso. ¿Podríamos aceptar que quebrantó las ordenanzas de imprenta sólo por no verse «en la precisión de regalar todos los ejemplares»? Si bien es cierto que por estas declaraciones queda aclarada la paternidad del *Lazarillo de ciegos caminantes,* no por eso nos esclarece totalmente las causas por las cuales se disfrazó tras el nombre de un indígena. También parece cierto que don Alonso estaba enemistado con José Antonio de Pando que era Administrador General de Correos del Virreinato del Perú, su superior jerárquico con quien había tenido algunas diferencias. Acaso esta cuestión le sugirió utilizar otro nombre para que bajo ese disfraz poder dirigir todas las críticas y censuras que pudiera al sistema de correos y postas.

En las páginas del *Lazarillo,* su supuesto autor menciona la existencia de un tío suyo que anduvo por la Corte. Ya ha sido confirmada la

existencia de don Juan de Bustamante Carlos Inca, que fue gentilhombre de cámara de Fernando VI. El propio don Calixto es mencionado en una carta de presentación como un «joven de buenas prendas». No hay por qué dudar, dado los documentos que se conservan, de que don Calixto Bustamante Carlos acompañó al Visitador durante alguna parte de su largo viaje, aunque no tuvo nada que ver con la redacción de la obra que hizo relucir su nombre en la historia literaria hispanoamericana. Quítense de la cabeza algunos críticos la idea de que el «señor inca», como le llama donosamente Carrió, fue un traidor a su raza por los argumentos que empleaba en favor y defensa de la conquista y la colonización españolas. En definitiva, el Visitador es el único responsable de las ideas tanto como de las bromas, anécdotas y demás curiosidades que enriquecen su libro. ¿Y ese extraño seudónimo de «Concolorcorvo»?, preguntarán los lectores. En el mismo texto está explicado: el nombre de Concolorcorvo deriva del color de los indígenas, cholos o mulatos, como dice el autor: «del color de ala del cuervo». De ahí: «Concolorcorvo».

El título de la obra lleva de la mano a pensar alguna relación con su homónimo el *Lazarillo de Tormes*. Aunque no es relato de ficción, *El lazarillo de ciegos caminantes* es obra con muchos puntos de contacto con la novela picaresca. Ciertos caracteres destacados —la crudeza, las expresiones escabrosas, el anticlericalismo, etc.— están derivados directamente de la tendencia inaugurada por el *Lazarillo de Tormes*. Cuando habla el supuesto Concolorcorvo de sus antecedentes familiares emplea estos términos: «Yo soy indio neto, salvo las trampas de mi madre, de que no salgo por fiador». De las otras mujeres de su familia, afirma: «Dos primas mías coyas conservan la virginidad a su pesar en un convento del Cuzco en donde las mantiene el rey nuestro señor». Sigue a su lejano homónimo cuando aclara: «Yo me hallo en ánimo de pretender la plaza de perrero de la catedral del Cuzco para gozar inmunidad eclesiástica y para lo que me servirá de mucho mérito el haber escrito este itinerario». Esta actitud de broma y travesura es la que da el tono más atrayente a esta obra. Dice el pretendido autor: «tengo a lo menos mucha parte en haber perifraseado lo que me decía el visitador en pocas palabras. Imitando el estilo de éste, mezclé algunas jocosidades para entretenimiento de los caminantes para quienes particularmente escribí.»

Este libro posee como primerísimo mérito el ofrecer una visión pintoresca de la vida americana en las regiones por donde pasaba la ruta del correo inspeccionada por el Visitador. Se describen minuciosamente las costumbres, usos, ambientes, tanto de las ciudades como de la campiña de Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia y Perú. Tenía so-

brada razón Bartolomé Mitre cuando afirmaba: «se escribió por persona erudita y conocedora de las costumbres de la América española.» Nada escapa al ojo avizor del narrador. A las páginas áridas y monótonas pletóricas de datos útiles para los viajeros de la época, amalgama otras con anécdotas, chistes y comentarios agudos. A ratos parece un costumbrista de los que florecieron medio siglo después en las letras españolas e hispanoamericanas. En ocasiones recuerda nada menos que a Laurence Sterne en los trances divertidos de su «viaje sentimental». Toda la sociedad colonial hispanoamericana está presentada allí en sus muy diversas facetas.

Sin embargo, Marcel Bataillon advierte: «No exageremos su valor artístico». Carrió fue un escritor ocasional aunque estaba armado de indudable talento literario. Había hecho sus lecturas, de las que hace gala en su texto. Por eso menciona a *Don Quijote,* al «ingenioso Gracián» y al humorismo de Quevedo. Se le escapan a ratos ciertos galicismos: «cabaret» o «grillada». Suelta sus latinajos para que sepan los lectores que es hombre instruido en humanidades.

Luis Alberto Sánchez, siempre tan apresurado en sus juicios, deriva de su censura a la prodigalidad de los españoles el hecho de que era indio. Pues bien, como español al fin es el primero en tomar como objeto de sus severidades y de sus burlas a sus propios compatriotas:

> Los españoles son reputados por los hombres menos curiosos de toda la Europa, sin reflexionar que son los que tienen menos proporción por hallarse en el extremo de ella... El genio de los españoles no se puede sujetar a las economías de franceses, italianos, flamencos y alemanes, porque el español, con doscientos doblones en el bolsillo, quiere competir con el de otro de estas naciones que lleva dos mil...

Pero no habla mejor de los mestizos o «cholos»:

> Los serranos, hablo de los mestizos, son más hábiles en picardías y ruindades que los de la costa... Cuidado con los mestizos de leche, que son peores que los gitanos, aunque por distintos rumbos.

El Visitador no tenía buena opinión de los historiadores. Para él son ciegos que necesitan ir de la mano del viajero, que por esta razón debía actuar como un lazarillo. De ahí el título ingenioso que lleva su libro. En el capítulo primero, apunta:

> Si fuera cierta la opinión común... que viajero y embustero son sinónimos, se debía preferir la lectura de la fábula a la de la historia... Supuesta, pues, la incertidumbre de la historia, vuelvo

a decir, se debía preferir la lectura y estudio de la fábula, porque siendo ella parte de una imaginación libre y desembarazada, influye y deleita más.

En las primeras páginas de la obra, Carrió nos describe pormenorizadamente la vida y costumbres de los «gauderios», antecesores de los gauchos:

> Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala comida y peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando. Si pierden el caballo o se lo roban, les dan otro o lo toman de la campaña.

Otras muchas noticias da sobre los gauderios, el gran consumo que hacían de carne y de sus fiestas y reuniones. Al comunicar su asombro ante los extraños nombres que usaban, uno de ellos, llamado nada menos que Gorgonio, le explicó que:

> «...los extravagantes nombres de los hombres y mujeres... eran de santos nuevos que había introducido el doctor don Cosme Bueno en su calendario, y que por lo regular los santos nuevos hacían más milagros que los antiguos, que ya estaban cansados de pedir a Dios por hombres y mujeres...

De esta manera, *El lazarillo de ciegos caminantes* está plagado de innumerables noticias curiosas y pintorescas sobre la vida colonial. De la cría, doma y comercio de mulas ofrece minuciosas informaciones. Habla de los hombres casados y célibes que había en Buenos Aires, de «la mujeres de esta ciudad, que en mi concepto son las más pulidas de todas las americanas españolas», de que en Salta el bocio entre las mujeres era endémico, del estado lamentable de las iglesias de Córdoba, de los indios pampas que tenían sus espías, a los que llamaban «bomberos», y estaban sumamente inclinados al pecado nefando.

En la segunda parte, al llegar a Potosí, escribe: «Ya, señor Concolorcorvo, me dijo el visitador, está usted en sus tierras, quiero decir en aquellas que más frecuentaron sus antepasados.» Y a continuación, tras arribar al Cuzco, dedica tres capítulos a defender la conquista y colonización española contra la llamada «leyenda negra»: «Con licencia de usted; señor don Alonso, voy a pegar dos coscorrones a los

extranjeros envidiosos de la gloria de los españoles». Para el autor, muchos de sus vicios y defectos los poseían los indios antes de la llegada de los españoles. Pero la defensa se trueca en picardía, como cuando habla de los súbditos de Moctezuma que eligieron al rey de España como su emperador: «En esta elección, dijo el visitador, desde luego que hubo alguna trampilla por parte de los españoles...».

Verdaderamente, este seudo-diálogo entre el Visitador y el descendiente de los Incas resulta interesante testimonio para constatar cómo el español americanizado hace la defensa de la conquista y ataca a los compatriotas del «señor indio» que lo acompaña. A lo largo del texto podemos reconocer la personalidad de Carrió tanto como la de Calixto Bustamante Carlos. Entre los dimes y diretes de ambos se filtra una crítica no hiriente sino traviesa y pícara. No se atrevía a más el señor visitador aunque hubiera disfrazado su nombre. De todos modos la obra posee un valor documental extraordinario para el conocimiento de aquella época. Tiene razón Raimundo Lazo cuando expone que «Social y literariamente, la obra, sin percibirlo su autor, anunciaba y preparaba el rompimiento de Hispanoamérica con lo colonial, el inicio de una nueva época que sería de la transición revolucionaria al nuevo orden que iba a establecer y conservar el siglo XIX».

Don Alonso Carrió de la Vandera es, por su vocabulario y estilo, un «español americano» de aquellos que realzaba fray Jerónimo Feijóo, que sabía advertir las diferencias entre los nacidos en la península ibérica y el nuevo tipo humano del criollo. No hay engolamiento alguno en esta prosa sencilla y escueta, llena de un dinamismo infrecuente en el siglo XVIII. Si por una parte es un colonizador, atento a las vanaglorias de la nación conquistadora, y miembro además de la burocracia colonial, por otra parte es un hombre de la época iluminista que expone sus discrepancias con una actitud crítica que se enmascara de travesura y broma. Léase *El lazarillo de ciegos caminantes* como un libro de viajes que contiene las inevitables informaciones preciosas para aquel momento, pero también libro de bromas y veras, como gustaban a Alfonso Reyes, por el que se deslizan entre páginas tediosas de datos y números los comentarios satíricos y las anécdotas vivaces de un autor curioso y festivo. Con toda seguridad fue el propio don Alonso quien primero se divirtió al escribir estas páginas y a ratos parece que sorprendemos los guiños y sonrisas con que debió acompañar la tarea de redactar su libro.—*SALVADOR BUENO (Biblioteca Nacional José Martí. Plaza de la Revolución. La Habana. CUBA).*

# SOLEDAD Y MISTERIO EN LA PINTURA DE NORMA BESSOUET

Con una obra compuesta por diez óleos, diecinueve dibujos y cuatro grabados se presentó en Madrid en la última primavera la pintora argentina Norma Bessouet, aportando una serie de realizaciones que fuerzan a dar a su personalidad y a su trabajo la mayor atención.

La pintora argentina Norma Bessouet realiza en el dibujo, el grabado, el óleo, una obra cargada de aciertos y orientada por una búsqueda incesante en torno a la definición de un mundo hecho de soledad y silencio, en el que el amor es una ausencia y a cuyas imágenes afloran ecos y perspectivas misteriosas.

Todas sus realizaciones se mueven en busca de una peculiar definición de la intimidad. Algunas veces ante sus obras nos asalta la sensación de que estamos rompiendo como intrusos una soledad, inquiriendo en un secreto, alterando el discurrir de una relación o de una situación que se mueve en los límites de lo inefable.

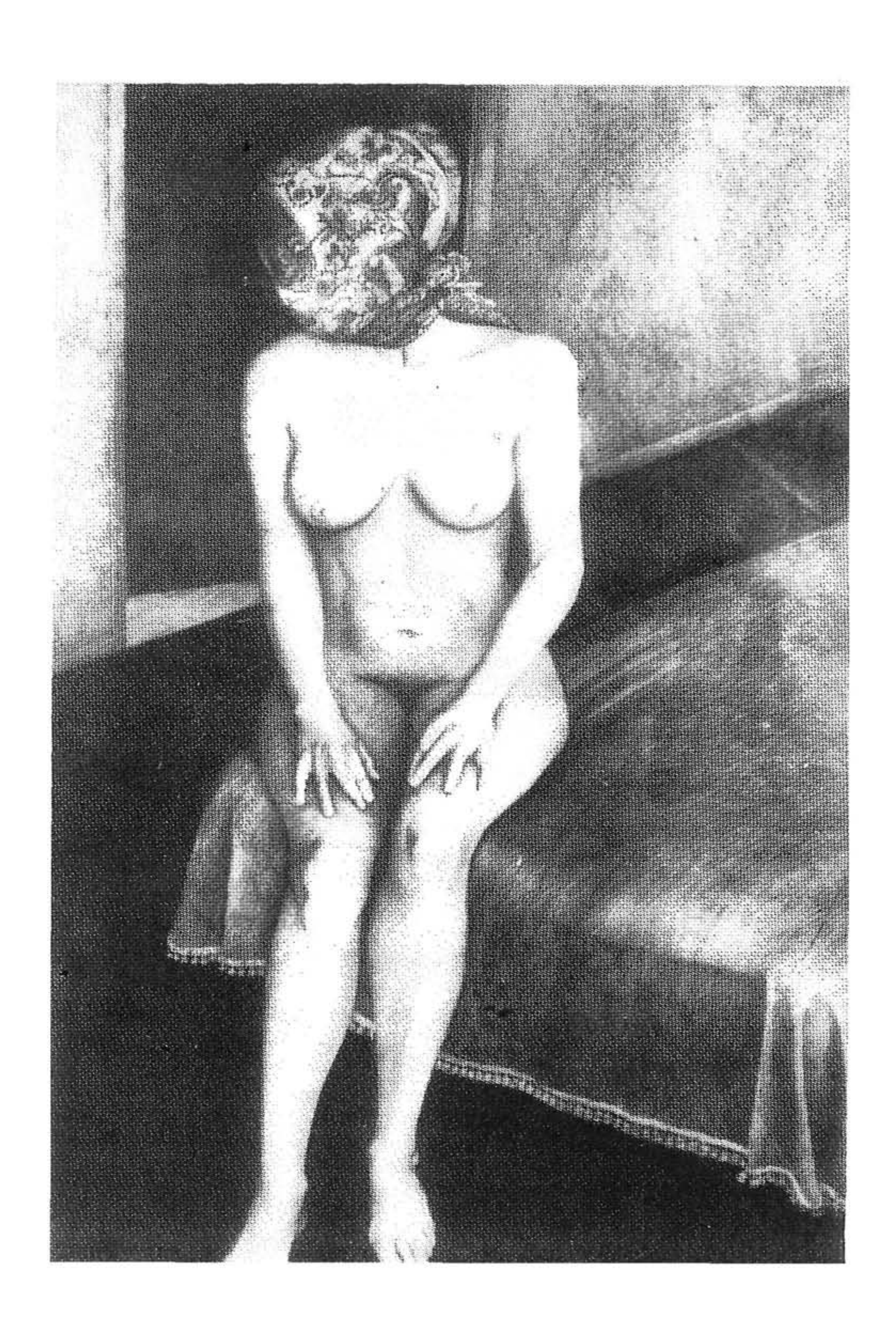
Este descubrimiento de un mundo personal tenso e íntimo se lleva a cabo a partir de un realismo exigente, minucioso, muy cuidado de su dibujo, de su composición y de su color y, al mismo tiempo, observador atento de las relaciones, a partir de las cuales la luz define aspectos y organiza perspectivas en los límites del cuadro. Realismo y fantasía se unen para darnos el testimonio de personas solitarias que desde el cuadro nos contemplan, de figuras que se estrechan en un intento de fusión de dos cuerpos en una sola carne, de gestos perplejos que parecen asistir a un primer descubrimiento de la naturaleza, de fantásticas relaciones en las que el árbol puede convertirse en cárcel y la soledad en definición de un microcosmos.

Al igual que ocurre en otros afortunados momentos de la pintura española contemporánea, la precisión descriptiva de los elementos reales concurre a denunciar la ambigüedad de lo real; el color lleno de suavidad, de dulzura, sentido más que compuesto, es de una manera exacta y precisa el que matiza la vida de todos los días, pero un énfasis casi imperceptible lo desnaturaliza, lo extrae del universo de lo visible para colocarlo en una dimensión prácticamente indeterminable entre lo existente y lo inexistente, en un territorio sin determinación ni frontera, al que llegan en su último despliegue los sueños.

Quizá pueda hablarse de un cierto magicismo, de un perfil misterioso, de una insinuada brujería apenas encubierta detrás de los ojos de estas figuras, habitantes y en cierto modo cautivas en los cuadros. Pero la magia y el misterio, el exorcismo y el sortilegio, no son sino







difíciles conjugaciones de la carne y el espíritu; el misterio, como el infierno, está en nosotros, se construye del acervo de las palabras no pronunciadas, de las decisiones que no llegaron a definirse, de los gestos que no alcanzan un significado.

Pintura llena de sensibilidad, pero también de sabiduría, tan personal, que cada cuadro se antoja como una confesión apenas velada, como una ventana levemente abierta a un modo de ser, de sentir y de existir. Y al mismo tiempo esta confesión se convierte en su conjunto en algo crítico e indescifrable, en el que por un momento dudamos de si el comportamiento de los indicios, las claves y los códigos es el que nosotros suponemos o responde a un territorio diferente del pensamiento o de los sentidos.

En todo caso, nada más alejado de la trivialidad que estas pinturas, a la vez inquietantes e inquietadas, en las que un lenguaje de símbolos, sólo aparentemente sencillo, viene a desplegar una dilatada teoría de la realidad como contexto de la soledad.

Norma Bessouet construye de una manera convergente un mundo en el que la figura femenina, o algunas veces sus fragmentos, entona un canto al amor y a la existencia, pero al mismo tiempo evidencia la tremenda soledad del ser humano, el abandono y la inexplicable e interminable espera que algunas personas cumplen.

Unas referencias de paisaje y situación que a veces son indispensables; alusiones florales, bosques y algunas perspectivas urbanas que son como la revelación del desnudarse de la ciudad, del abrirse a la mirada curiosa que quizá descubra sólo parcialmente un misterio, son los elementos con los que esta pintura establece sus claves.

Desde sus cuadros se abren ventanas no a una realidad concreta, sino a un vasto universo de sueños y de aspiraciones, de ilusiones y desvelos. La mirada con que sus personajes nos enfrentan es siempre misteriosa porque el misterio no está en la esencia exterior de las cosas, sino en la sensibilidad con que referimos estos datos. Lo misterioso está en el ser humano y sólo parcialmente se deposita en un animal o en un objeto.

En pinturas, dibujos y grabados vemos brazos y manos que se estrechan, desiertos de soledad reflejados en los ojos, misteriosas imágenes de incomunicación y de incertidumbre, personajes todos de una mitología concreta, en la que los temores y las esperanzas se han vuelto nombres que quizá sólo tengan significado para un reducidísimo número de personas, posiblemente para un solo ser humano.

Un animal, un gato, es personaje representativo y significativo de esta pintura. Como en las historias de brujas medievales, el gato es un testigo de toda una larga teoría de sortilegios, una piedra de toque de la soledad y del misterio al que nos asomamos en cada momento, del que cada dibujo y cada pintura son como las piezas dispersas de un rompecabezas del que sólo una persona posee y conoce la pauta.

Amorosamente concebida, el amor es en esta obra una frustración y una ausencia: por un lado, las manos se estrechan, los brazos se buscan, pero se cubren los rostros con antifaces o pañuelos para no ser vistos, para no transmitir un gesto que no corresponda a la más absoluta impasibilidad. La ciudad, que es un escenario, se convierte también en obstáculo para los amores, en campo de desencuentro, en barrera infranqueable.

Quizá sea inapropiado hablar de realismo ante una obra como ésta, en donde la esencia de lo real se relativiza a fuerza de fijarse con precisión, porque la sensación de absoluta soledad, de encontrarse totalmente vinculadas a sí mismas en un círculo cerrado en el que la propia personalidad es la cárcel, es la característica esencial hacia la que se dirige la precisa descripción de lo real.

Hay tanto de profunda introspección, de búsqueda de lo que existe más allá de los rostros y de las miradas, que la obra de Norma Bessouet, al describirnos su pequeño universo solitario, se convierte en una representación total a la que cada uno puede ir a identificar sus vacilaciones y sus frustraciones, sus temores y sus soledades.

Más allá de lo que la propia pintura narra y refleja, una constelación de fantasmas vienen sugeridos desde cada cuadro, recuerdos de cosas que no ocurrieron, de proyectos que no llegaron ni siquiera a diseñarse, de sucesos que sólo existieron en el campo de lo innombrable, crean alrededor de cada figura una aureola hermética de insondables arcanos. Todo es posible en el mundo en que habitan estas figuras, y al mismo tiempo nada, absolutamente nada puede suceder para ellas. Tristeza y renunciación son en última instancia las coordenadas de esta pintura que recorre las cuatro estaciones, que miente primaveras, que llora otoños, que se agosta en el verano vencido de la carne y que sólo se encuentra a sí misma en la tiniebla insondable del invierno.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

# FONDO Y FORMA EN DOS DRAMATURGOS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS: ALFONSO SASTRE Y ANTONIO BUERO VALLEJO

## I

En este trabajo nos proponemos estudiar el concepto que sobre la tragedia tienen Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, haciendo hincapié en el compromiso que el dramaturgo contrae con el público, que se transforma en espectador cuando se encuentra ante una representación teatral. Para ejemplificar nuestros puntos de vista nos centraremos en dos piezas: *La doble historia del doctor Valmy* y *En la red,* de Buero Vallejo y Sastre, respectivamente. Al hablar de fondo queremos apuntar al sistema ideológico que estos dos dramaturgos construyen para ponerse en contacto, yo diría en comunión, con sus espectadores. Por forma entendemos todos aquellos recursos artísticos, escenográficos y literarios, que hacen del fondo una pieza teatral y no un panfleto político o un documento social. Una vez que hayamos expuesto todos los puntos anteriores, resumiremos brevemente, a modo de conclusión, los temas presentados al diálogo en el análisis de las obras de los dos dramaturgos que nos acupan. Finalmente veremos si las posturas de cada uno de ellos se acercan o se repelen.

## II

Antonio Buero Vallejo, en 1950, contestando en una entrevista a Leopoldo Panero, decía sobre su obra entonces todavía incipiente: «... de acuerdo con las más viejas tradiciones del teatro, mi comedia intentaba poser una virtud catártica» (1). La virtud catártica se remonta a la definición que Aristóteles nos dio de la tragedia: «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa..., que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (2). El diccionario nos da los siguientes significados del vocablo *kátharsis:* limpieza, purificación; expiación, sacrificio expiatorio (3). Etimológicamente *káthars*is tiene que ver con la raíz del

(1) Antonio Buero Vallejo: «Cuidado con la amargura», *Correo literario* (junio 1950), 8. Citado por Kessel Schwartz en «Bueno Vallejo and the concept of tragedy», *Hispania,* 41, 1958, pp. 817-24.

(2) *Aristótelois perí poietikés, Aristotelis ars poetica, Poética de Aristóteles.* Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 145. En adelante nos referimos a esta edición bajo la denominación de *Poética de Aristóteles.*

(3) José M. Pabón S. de Urbina y Eustaquio Echauri Martínez: *Diccionario griego-español,* Barcelona, Spes, S. A., 1959. Las demás aclaraciones semánticas se refieren a este mismo diccionario.

adjetivo *katharós*, cuyo significado es el de limpio, puro, libre, sano, exento de enfermedad; sincero, intachable; y con el verbo *kathareúo:* estar limpio, estar puro; tener limpio. Es evidente, pues, que la palabra *kátharsis* hace referencia al concepto de limpieza. Esta averiguación es muy importante para entender el planteamiento posterior del presente trabajo.

Sigamos con la concepción de tragedia de Buero, de acuerdo con el esquema que Kessel Schawartz adopta en el artículo de la primera de nuestras notas bibliográficas. Para nuestro dramaturgo la compasión, el terror y el odio, una vez sublimados, deben acercarse a la condición humana que la tragedia trata de definirnos; pero cada espectador reaccionará de diferente manera a la problemática moral o religiosa de la tragedia. El planteamiento de todas estas cuestiones no exige del autor que dé una solución, porque es precisamente «su amargura entera y sin aparente salida la que puede y debe provocar, más allá de lo que la letra exprese o se abstenga de decir, la purificación catártica del espectador» (4). Es evidente que, según este punto de vista, lo que se busca es una purificación del espectador. Esta purificación será distinta en cada caso y estará en función de la persona que contemple el escenario; solución que da libertad al espectador para que el efecto de la *kátharsis* opere en él dentro de una amplia gama de posibilidades.

Pero, ¿cuál es el efecto de esta *kátharsis?* Para Aristóteles «La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece...» (5). Es decir, el que escucha la obra de teatro tiene que quedar admirado por el horror y conmovido por la piedad.

Buero cree, sin embargo, que en el planteamiento esencial de todo drama nos encontramos con el problema de la esperanza; de ahí que el último y mayor efecto moral de la tragedia sea un acto de fe, que es el soporte básico de la esperanza. De acuerdo con esta función purificadora, Buero confiesa: «Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadoras interrogantes» (6). Este mismo efecto catártico es detectado por los comen-

---

(4) Antonio Buero Vallejo: *Historia de una escalera*, Barcelona, 1950, p. 157. En esta edición no consta la editorial.

(5) *Poética de Aristóteles*, *ibid.*, p. 173.

(6) Antonio Buero Vallejo: «El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo», *Primer Acto*, abril 1957, p. 6.

taristas de sus obras. Así, respecto a *Historia de una escalera,* Jean Paul Borel cree que el fracaso de los hijos no está claro, quizás éstos puedan evitar los errores de los padres, pues incluso es posible que un planteamiento optimista surja de una situación imposible, ya que «La tragédie est toujours, sous un certain aspect, tragédie de l'espoir. Notre condition d'humains, seul ressort en definitive de toute l'oeuvre que nous abordons, n'est pas autre chose que cette espérance pathétique» (7).

En el mundo trágico de Buero Vallejo el auténtico pesimismo es casi lo contrario a la tragedia; aquél es negador, ésta propone toda clase de valores. Línea de pensamiento que corre paralela a la mantenida por Bertolt Brecht y Arthur Miller, para quienes la tragedia requiere un balance entre lo posible y lo imposible; en ella se da un optimismo con respecto a la perfectibilidad del hombre. Esta esperanza está íntimamente relacionada con la creencia de que el hombre no está abocado a un destino ineluctable. La tragedia no surge de semejante tipo de destino, sino del hecho de ponerlo en tela de juicio intentando ver hasta qué punto las torpezas humanas se disfrazan de destino. Dentro de la concepción de Buero, incluso la tragedia de angustia y desesperación de un Sartre y de un Beckett tienen un fondo de esperanza.

Estudiados los efectos de la *kátharsis,* consideremos a los personajes y los temas propios de la tragedia. De acuerdo con Aristóteles: «Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes» (8). He aquí una concepción aristocrática de quienes toman parte en el desarrollo y acciones de la tragedia. Sin embargo, la toma de posición de Buero Vallejo en este punto es la siguiente: «Nuestra percepción de la realidad se ha afinado, y la chispa trágica puede saltar hoy en la escena y hasta incendiarla utilizando figuras, situaciones o lugares que los clásicos nunca emplearon más que para las acciones secundarias» (9). Afirmación que concuerda con la desmitificación del héroe, que se da en general en la literatura, como ha demostrado Pedro Salinas (10).

---

(7) Jean Paul Borel: *Théâtre de l'impossible,* Paris, Société Française du Livre, 1963, páginas 158-59.

(8) *Poética de Aristóteles,* ibíd., p. 170.

(9) *Historia de una escalera,* ibíd., pp. 153-54.

(10) Pedro Salinas: *Ensayos de literatura hispánica,* edición y prólogo de Juan Marichal, 3.ª ed., Madrid, Aguilar, 1967, pp. 58-74.

En cuanto al estilo, Aristóteles afirma: «Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, ... Entiendo por 'lenguaje sazonado' el que tiene ritmo, armonía y canto» (11). Más adelante, en la página 151, leemos: «De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; ... Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.»

Tanto el ritmo del idioma como la música y la escenografía contribuyen al realce artístico de la obra teatral. Buero Vallejo se inclina por un balance entre lo lírico poético por una parte y lo didáctico por otra, buscando una integración artística. Las verdades sociales son más efectivas en un estado implícito que explícito, de ahí que la didáctica tenga que ser insinuante. En su teatro, la música y la escenografía desempeñan un papel de primer orden: diversas partituras detalladamente especificadas (12), combinación de la luz y la claridad (13), disposición minuciosa del espacio escenográfico, cuadros verdaderamente artísticos como en *Las Meninas,* etc.

Hasta aquí nos hemos ocupado de la *kátharsis,* de sus efectos, de los personajes y los temas y del estilo. Se ha establecido un paralelo entre la teoría clásica de Aristóteles y la postura tomada por Buero Vallejo. Ahora expondremos estos mismos puntos desde la óptica de Sastre, quien acepta el significado de limpieza que la *kátharsis* encierra, si bien sus efectos son distintos. A este respecto dice: «La tragedia nos ha purificado; esa purificación es revolucionaria» (14). Los efectos que deben buscarse en ella tienden a una purificación social; en ellos puede darse el horror y la piedad aristotélicas, pero estos efectos deben buscar una purificación ética, social y política, distinta a la justificación moral y a la purificación de las pasiones que propugnaba Aristóteles. En este caso, y en muchos otros, la solución de Sastre es distinta de la de Buero, ya que busca la exaltación trágica que debe mostrar al lector la existencia humana en su contexto social. Por eso nos dice: «Queda claro que si toda revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente, en efecto, que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz

---

(11) *Poética de Aristóteles,* ibid., p. 145.

(12) Beth W. Noble: «Sound in plays of Buero Vallejo», *Hispania,* 41, 1958, pp. 56-59.

(13) Martha Hasley: «Light and darkness as dramatic symbols in two tragedies of Buero Vallejo», *Hispania,* 50, 1967, pp. 63-68.

(14) Alfonso Sastre: *Drama y sociedad,* Madrid, Taurus, 1956, p. 50.

de esta tragedia, que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica, cerrada» (15). La esperanza citada se da cuando la tragedia representa una superación dialéctica del pesimismo y del optimismo. Un absoluto pesimismo lleva a la deformidad, mientras que un absoluto optimismo conduce a la conformidad. Este punto de vista es distinto del de Buero, pues Sastre en la situación de angustia existencial favorece la acción social. Para él, la tragedia es una función de la dinámica social que debe contribuir a mejorar el futuro en general. Esto ocurrirá así si algunos espectadores se reconocen a sí mismos como sujetos y objetos de la catástrofe que presencian. De esta manera el espectador pasa por los estadios de extrañeza y reconocimiento que forman el motor catártico y purificador de las acciones humanas al ser presentadas en el teatro. De ello deducimos que la esperanza de Sastre es una esperanza «en vistas a» la acción revolucionaria que traiga un cambio que nos lleve a un futuro mejor. Por eso Sastre cree que las manifestaciones épica, dramática y de vanguardia, representadas por Bertolt Brecht, Sartre y Samuel Beckett, respectivamente, son las llamadas a orientar el teatro del futuro, en el que el espectador se verá a sí mismo en una situación existencial concreta en la que el hombre está rodeado por la angustia, el dolor y la muerte; situación que es una realidad histórica que debe evolucionar, en el desarrollo de la humanidad, hacia condiciones más justas.

En lo que respecta a los personajes, Sastre no pone límite alguno, y por sus obras vemos una galería de caracteres de todos los estratos sociales que luchan, eligen y sufren. Las mujeres se nos presentan con una rica y acertada gama de motivaciones. También es importante en el teatro de Buero la plena admisión de la mujer, que ya hacía tiempo que había tenido lugar. Es curioso recordar la evolución de dicha admisión, que, pasando por las prohibiciones y limitaciones del Siglo de Oro, se remonta al Estagirita, que opinaba que: «En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. ... Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil» (16).

Para Sastre los temas de la tragedia son desarrollados por hombres normales que están condicionados por su biología (situación A), y por su situación social (situación B). «En la situación A: Esos hom-

---

(15) Alfonso Sastre: *Obras completas*, t. I: Teatro, Madrid, Aguilar, 1967, p. 226.
(16) *Poética de Aristóteles*, ibíd., 179.

bres moralmente normales *a)* que se quieren o se estiman o por lo menos no se odian (madre e hijo, hermanos, amigos...), *b* se hacen daño (que llega hasta la sangre, hasta la muerte), *c)* sin querer (fatalidad). En la situación B: Esos hombres moralmente normales *a)* son torturados, *b)* por una entidad superior a ellos, *c)* bajo cuyo doloroso dominio se encuentran sin posibilidades de salida» (17).

En el estilo de Sastre se rechaza categóricamente el concepto del arte por el arte. En el teatro no basta hacer literatura: sin embargo, él propugna un ajuste entre el mensaje social implícito, lo metafísico y la nota lírica. Nuestro dramaturgo sabe crear tensión, horror, compasión, etc. Como ejemplo de profunda expresión lírica leamos el siguiente pasaje:

> Es Navidad. Sí, ha llegado el tiempo..., diciembre... Mamá estará sola. Mañana es la víspera de Navidad. Si me pongo a pensar en esto, voy a llorar... No importa... Necesito llorar... Me hará bien... Me he aguantado mucho... Necesito llorar... Hace mucho frío... Mamá me ponía una bufanda, me decía que cerrara la boca al salir... «No me vayas a coger frío.» Si supiera que estoy muerto de frío... Este puesto de guardia... El viento que se le mete a uno hasta los huesos... ¿Por qué no viene Adolfo? ¿Por qué no viene? Han pasado dos horas y más. ¡Un, dos! ¡Un, dos! Una escuadra hacia la muerte. ¡Un, dos! Lo éramos ya antes de estallar la guerra. Una generación estúpidamente condenada al matadero. Estudiábamos, nos afanábamos por las cosas, y ya estábamos encuadrados en una gigantesca escuadra hacia la muerte. Generaciones condenadas. Hace frío... Esto no puede durar mucho... Estamos ya muertos... No contamos para nadie... ¡Un, dos! Nos despeñaremos perfectamente formados, uno a uno. Yo no quiero caer prisionero. ¡No! ¡Prisionero, no! ¡Morir! ¡Yo prefiero (con un fuerte sollozo)... morir! ¡Madre! ¡Madre! ¡Estoy aquí..., lejos! ¿No me oyes? ¡Madre! ¡Tengo miedo! ¡Estoy solo! ¡Estoy solo! ¡Estoy en un bosque muy lejano! ¡Somos seis, madre! ¡Estamos... solos..., solos......! (18).

Este monólogo está henchido de lirismo: dolor, miedo, soledad, amor, piedad y añoranza se unen en una profunda vibración del espíritu humano.

En la escenografía, Sastre es sobrio y sus instrucciones son sucintas. Por lo que se refiere a la música sostiene que: «Este elemento ha sufrido a lo largo de la historia del drama una atrofia (fondo musical) y hemos asistido incluso a su desaparición del ambiente escénico; mientras se hipertrofiaba por otro lado hasta producir un gé-

---

(17) *Drama y sociedad,* ibíd., p. 28.
(18) Alfonso Sastre: *Obras completas,* ibíd., pp. 190-91.

nero teatral especialísimo: la ópera» (19). También vemos aquí la diferencia entre Buero y Sastre. Este da a sus obras una escenografía (luz, oscuridad, decorado...) y una utilización de la música más escuetas y esquemáticas que Buero.

## III

Al hablar de fondo nos referimos, como ya dijimos, al sistema ideológico, es decir, al tema y también a los efectos que una obra teatral pueda tener, los cuales actúan a través de la *kátharsis*.

En *La doble historia del doctor Valmy* hay una exposición de la represión policíaca y de sus consecuencias. En esta pieza, Buero no deja casi entresijo abierto a la esperanza; su actitud es de denuncia ante la opresión y la brutalidad. Daniel es el encargado de ejecutar las órdenes del comisario Paulus. Sus atrocidades no se nos describen con detalles minuciosos; pero en ellas se llega al extremo de castrar a Marty, medida que acarreará la impotencia sexual de Daniel, con lo que el sufrimiento físico se unirá al moral: sentido de culpabilidad y frustración personal entre Daniel y su esposa Mary, cuando ésta se entere del modo de actuar de su marido. Es precisamente Mary quien expone las torturas de un modo crudo y espeluznante: «Daniel, es la crueldad. El libro dice que se ha torturado en todas las épocas, pero no sólo para arrancar confesiones. ¡Es espantoso! ¿Te imaginas? Millones y millones torturados: ojos reventados, lenguas arrancadas, empalados, lapidados, azotados hasta morir; descuartizados, crucificados, enterrados vivos... Quemados vivos... ¡Y no era para obligarles a hablar! ¡Eran castigados, eran sacrificados a los dioses! Y ahora mismo... ¡Ah, no quiero pensarlo! ¿Qué están haciendo ahora mismo en tu Jefatura? ¿A qué dios espantoso estáis sacrificando?» (20). Mary es una persona que ignora lo que está sucediendo, pero poco a poco va enterándose de las atrocidades de este mundo. Su purificación es intelectual: donde antes había ignorancia ahora hay conocimiento, y donde había optimismo, desesperanza. Tanto es así que llena de terror exclama ante el doctor Valmy: «¡Ojalá él (entiéndase, su hijo) me perdone algún día el haberle traido a este mundo espantoso!» (p. 150).

El efecto que la purificación causa en Mary es el de rechazar este mundo por completo. Sin embargo, el doctor Valmy, psiquiatra

---

(19) *Drama y sociedad*, ibíd., p. 52.

(20) Antonio Buero Vallejo: *La doble historia del doctor Valmy*. Editada por *Artes hispánicas*, vol. I, núm. 2, 1967, p. 131. Todas las citas siguientes se refieren a la misma edición.

a quien acuden Daniel y Mary, aconsejará a la última: «Ayúdese a sí misma, se lo ruego. En este mundo hay algo más que víctimas y verdugos» (p. 150). Aquí la esperanza la inyecta el médico; pero el desaliento es tan grande que Mary replica: «Yo creí que la vida era una cosa espléndida y es una trampa que nos coge siempre. ¡Nunca debiéramos transmitirla!» (p. 151). De nuevo trata el doctor de cambiar el curso del efecto catártico en su enferma: «La vida puede ser espléndida, créame. Súmese al ejército de los que lo intentan. Es más numeroso de lo que supone. ¡Usted ha venido a verme!... Eso significa que aún confía y espera» (p. 151). Pero todas estas dosis de esperanza no surten efecto alguno y Mary al final mata a su marido cuando él ya había conseguido permiso para irse al extranjero.

Por otro lado, Daniel, ante las medidas represivas, pregunta a Paulus: «¿Y si no tuviéramos razón?». Paulus contesta: «Nunca se tiene del todo. ¿Y qué? Necesitamos usar todas las armas, puesto que el enemigo las usa. Daniel, son armas naturales. Hay gente que muere en las garras de una fiera. A un desdichado lo aplasta una grúa. Otro grita durante meses, roído por el cáncer que le consume. No desterrarás el dolor del mundo. ¿Vas a dejarlo entonces en manos del azar? ¡Aduéñate de él y utilízalo!» (p. 157). Paulus desprecia a los hombres y no comprende que se les tenga compasión, por eso le dice a Daniel: «¡Cuánta preocupación por el ser humano! Tú los has visto aquí: la mayoría no vale nada. Y no hay en la historia un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de innumerables crímenes» (p. 157). También Daniel, ante la presión del comisario, por una parte, y la de su mujer, por otra, trata de justificar su modo de proceder: «Vivimos una época terrible, Mary. Ellos no son más que... ejecutores. Si son culpables, toda la sociedad es culpable» (p. 131).

En *La doble historia del doctor Valmy* la purificación catártica no crea una situación de esperanza: Mary se niega a aceptar los consejos del doctor y termina con la vida de su esposo, que acude a ella esperanzado para irse al extranjero. ¿Es que la obra carece de esperanza? ¿Ha abandonado Buero el efecto que él mismo suele asignar a la *kátharsis?* Creemos que la típica esperanza de Buero Vallejo en esta obra aparece más difuminada que en otras. Primero se niega en la persona de Mary y en la de Daniel; pero luego éste afirma que si sus compañeros son culpables por los castigos que aplican, toda la sociedad es culpable. Es evidente que las atrocidades policíacas son condenables; por consiguiente, la sociedad, nosotros, somos culpables si con nuestro silencio las hacemos posibles. Por

ello, al final de la obra, el doctor Valmy nos dice: «... el matrimonio de la primera historia me motejó de mentiroso... En nuestro extrañísimo mundo, todavía no se puede calificar a esa incredulidad de locura. Y hay millones como ellos. Millones de personas que deciden ignorar el mundo en que viven. Pero nadie les llama locos» (pp. 165-66). Parece ser que el efecto catártico buscado en esta obra es el intento de que el espectador tome conciencia de un hecho desgraciadamente corriente en nuestros días y en todos los países del mundo: la represión policíaca desconocedora de los más elementales derechos de la persona humana. Una vez purificada nuestra ignorancia, se puede reaccionar de distintos modos: desde denunciar y enfrentarse con el poder legalmente establecido hasta quedarse tranquilo en casa y lavarse las manos como Pilatos. Estos modos de proceder son distintos en cada persona y el dramaturgo los hace posibles por medio de la *kátharsis*, pero no son prefijados en la obra teatral, sino insinuados (21).

Hemos visto el sufrimiento que exige la tragedia y que se nos presenta aquí al rojo vivo, siendo tratado de un modo especial, como hace Oscar Mandel: «Tragedy demands suffering. All suffering is spiritual, of course, but sometimes the source of pain is so emphatically actual torture of the flesh that we may be justified in naming it separately» (22).

En *La doble historia del doctor Valmy* tenemos dolor físico y espiritual que llevan al espectador a sentir horror y piedad, como el doctor los tuvo para con Daniel, y que mueven a una vaga esperanza, en la que se insinúa indirectamente que el espectador no debe ignorar el mundo en que vive.

Es el mismo Sastre quien nos dice que *En la red* estamos ante un drama sobre la condición humana del hombre clandestino (23). También en esta pieza la tortura es evidente y se nos describe más detallada y abundantemente que en la obra de Buero Vallejo. Leo cuenta a Pablo y Cecilia cómo un capitán se ensañó con él: «Me enseñó unas pinzas metálicas que colgaban de un hilo conductor. Yo cerré la boca y los ojos. Entonces sentí una sacudida horrible en el sexo..., una descarga eléctrica. Chillé... Luego, otra y otra descarga, ¡convulsiones!... Hasta que una vez al gritar, sentí de pronto que las pinzas de hierro me agarraban la lengua, y una descarga horrenda dentro de la boca fue como un infierno» (p. 836). Pablo tiene una

---

(21) José María Castellet: *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Laye, 1955, p. 85.

(22) O. Mandel: *A definition of tragedy*, New York, New York University Press, 1961, p. 155.

(23) Alfonso Sastre: *Obras completas*, ibíd., p. 795.

cicatriz en el pecho y Cecilia le pregunta cómo ocurrió esto; él contesta: «Fácilmente. Me aplicaron un hierro... al rojo» (p. 847). Tayeb habla de las malas condiciones de salud de su mujer, Aïescha, y dice: «Además, está muy enferma. Le dieron patadas en el vientre, ¿sabe? Y eso..., eso es horrible» (p. 823). Semejantes ejemplos podrían multiplicarse, pero con ellos basta. Aquí los personajes, a diferencia de lo que ocurre en Buero, reaccionan enérgicamente y entablan una lucha decidida, como lo confirma el mismo Pablo: «Pertenecía a la guarnición. Un día maté a un cabo que estaba torturando a un indígena. Deserté y fui cogido por las gentes del desierto. Desde entonces lucho por ellos» (p. 807). Esta lucha decidida busca la liberación de un pueblo árabe con la que sueña Pablo: «Esperemos que llegue ese gran día..., la liberación. Los tambores de la victoria... Sanos y salvos podremos gozar algunos años de la vida» (p. 816). En una esperanza semejante arde Aïescha: «El día de la liberación... ¡Dios mío! No quisiera morirme sin verlo» (p. 824). Esta liberación no es local, sino universal, apunta a todos aquellos que viven bajo el peso de la opresión. Ninguno de los personajes que aparecen *En la red* duda un solo momento de que su causa es justa, todos luchan por liberarse, pero al final las fuerzas represivas acaban con Leo y detienen a Pablo y a Cecilia.

¿Terminó aquí la lucha? ¿Es que no hay salida alguna? Quizá la respuesta nos la dé Hanafi en el grito que cierra el drama: «¡Asesinos!» (p. 862). Hay que hacer notar que esta acusación va dirigida a los espectadores, a nosotros. También aquí parece ser que el efecto catártico consiste en crear un estado de conciencia en el espectador. Vemos la vida de los oprimidos sin que los opresores aparezcan en el desarrollo del drama; sólo al final un sargento y tres soldados salen a la escena para matar a Leo y detener a Pablo y a Cecilia. No conocemos la motivación de quienes oprimen, como ocurría en *La doble historia del doctor Valmy*, con Paulus, Daniel y los demás policías. Todo lo contrario, *En la red* se da por sentado que los opresores son injustos y que los que viven en la clandestinidad luchan por una causa justa; todo ello sin ver el punto de vista del enemigo, Creo que este planteamiento hace más fácil el funcionamiento y actuación de los efectos catárticos: horror y piedad que emergen de la tortura, seguidos de un reconocimiento y toma de postura, compromiso, por parte del espectador.

## IV

Buero Vallejo es un maestro en la disposición artística del escenario. En la obra que estudiamos se nos presenta el tiempo en los tres planos del presente, pasado y futuro. Ahora bien, cada plano tiene, a su vez, un presente, un pasado y un futuro. Esto se explica porque tenemos un presente del doctor que habla del pasado y del futuro, pero cuando la acción se traslada al futuro o al pasado, los personajes tienen también su pasado y su futuro.

En cuanto al espacio, el escenario va cambiando continuamente: de la clínica del doctor a la comisaría y de la comisaría a casa de Daniel. En dos ocasiones nos trasladamos al parque y una vez a la calle. Hay un total de treinta cambios en toda la obra, en la que Buero nos da una descripción detallada del escenario. La luz y la oscuridad se van reemplazando repetidamente, sobre todo cuando se va de una escenografía a otra. A lo largo de toda la pieza hay treinta y dos cambios de luz, que se combinan con treinta y dos estados de oscuridad.

La música, y en este caso sigue a Aristóteles y se opone a Sastre, juega un papel importante en combinación con la luz y la oscuridad. La primera parte empieza con un *twist* trepidante de piano. «El telón se alza» (p. 89), y al terminar «Daniel la (entiéndase, Mary) toma en sus brazos y sale aprisa con ella por la izquierda, al tiempo que suena, muy lejos, el *Nocturno* de Chopin» (p. 134). De nuevo el acto segundo se abre con un *twist* trepidante de piano. «El telón se alza sobre el escenario en la penumbra. La luz crece en la oficina» (p. 137). Y luego termina la pieza en el momento en que «La escena entera se sume en la penumbra, salvo la luz que ilumina a Mary y la suave claridad que cae sobre el banco vacío. En esa penumbra, se oyen las últimas palabras de la abuela. El piano sigue sonando» (p. 167). Como hemos demostrado, el principio y el final de los actos, y el inicio y el fin de la obra están enmarcados por la música. Con estos ejemplos, y hay muchos más, vemos la importancia que la música tiene en el teatro de Buero.

Su prosa se caracteriza por la escasa adjetivación y subordinación, con lo que se ofrece una dicción precisa. Incluso en *La doble historia del doctor Valmy* se mantienen estas notas de sobriedad, a pesar de los complicados matices que en ella se expresan, ya que este doctor es un psiquiatra. Esta pulcritud de dicción se opone a las largas parrafadas y soliloquios propios del teatro del siglo XIX, y está en la línea purificadora de la prosa castellana, como podemos

comprobar en el teatro de Benavente o de García Lorca y en la prosa de Azorín, uno de los mejores artífices del estilo.

Una vez que hemos estudiado el tiempo, el espacio, la luz, la música y la prosa en *La doble historia del doctor Valmy,* pasemos a ver los recursos técnicos que Sastre utiliza *En la red* para dar forma a su drama. Aquí la estructura temporal es lineal, es decir, se va desde el presente al futuro. A veces se nos cuenta lo que sucedió en el pasado, así lo hace Pablo cuando le manifiesta a Cecilia su vida en el ejército y la decisión que tomó de unirse a la organización liberadora. Leo, por su parte, expone cómo la policía militar le castigó atrozmente. En ambos casos se recuerda el pasado, pero el escenario no lo refleja, como sucede en *La doble historia del doctor Valmy.*

Todo el drama se desarrolla en el espacio cerrado de un piso. Se hace referencia a la calle, al desierto, etc., pero el espectador sólo presencia un área limitada en la que las personas están como atrapadas. Pablo dice: «Sigue ese viento. Nos vamos a asfixiar aquí» (p. 848). Cecilia comenta: «No me encuentro muy bien. Parece como si faltara algo, el aire» (p. 848). Atmósfera agobiante que nos recuerda a *Huis-clos,* de Jean-Paul Sartre, y el piso de la calle de Aribáu de la novela *Nada,* de Carmen Laforet. La luz tiene una técnica distinta en el drama de Sastre, en el que el primer acto empieza anocheciendo, el segundo se desarrolla durante la noche y el tercero tiene lugar en la madrugada. A diferencia de lo que sucede en la obra de Buero, no hay un uso tan insistente de la luz. Tenemos, sin embargo, referencias al sol y al calor, como suele suceder en gran parte de las obras de Sastre. En nota previa al primer acto leemos: «Aunque ninguno de ellos (entiéndase, personajes), durante los actos primero y segundo, haga grandes comentarios sobre el calor (quizá porque todos están habituados a él), la dirección de escena cuidará de señalar los efectos del ambiente sobre ellos: gestos, movimiento, sudor» (p. 800). Semejante ambiente caluroso recuerda la atmósfera con que Albert Camus rodea al héroe de su novela *L'Étranger.* Creo que esta afirmación no es gratuita si nos fijamos en que hay referencias a las ratas, que tan famosas se convirtieron en la novela *La peste,* también de Albert Camus. La huella de Sartre y de Camus, sobre todo la de su filosofía existencial, es evidente en la producción de Sastre. Véase si no cómo Celia asegura que el barrio está acordonado por la policía y cómo se pregunta quién es el que hace ruido en la escalera. Leo contesta: «Alguna rata. Las hay a montones en este asqueroso barrio. Pronto invadirán las casas nuevas y todo

será igual» (p. 829). Evidentemente, las ratas son la policía, como en la novela de Camus eran los alemanes que invadieron el Norte de Africa. Al hilo de este símil se llega a comparar el piso en que están los perseguidos con una ratonera: «No estoy acostumbrado a esperar en una ratonera» (p. 813). Y Pablo sigue luchando y recordando la luz del sol: «He luchado durante años allá, en el desierto. Soy soldado. Nuestro ejército no es clandestino. Tiene sus cuarteles. Combatimos a la luz del sol. También morimos a la luz del sol» (página 806).

De acuerdo con su teoría sobre el teatro, Sastre relega la música a elemento accesorio de valor casi nulo. En la comedia que estudiamos sólo aparece la música cuando Celia enciende la radio para escuchar las noticias: «Voz: (termina una frase) ... del jefe supremo de la organización terrorista que actuaba dentro del país al servicio de los intereses extranjeros. (Se oye la música de un himno militar. Ellos se miran. Se para la música. Vuelve a oírse la voz del locutor» (p. 840). Por esta referencia incidental que se hace a la música, no puede decirse que ésta juegue papel alguno en el presente drama. Vemos que aquí existe de nuevo divergencia entre nuestros dos dramaturgos. Aunque en lo que se refiere al estilo literario Sastre sigue las nuevas tendencias de sobriedad y concisión, en las que la subordinación es escasa, los puntos y seguido abundantes y la coordinación y yuxtaposición frecuentes.

## V

A lo largo del presente trabajo hemos visto el concepto que Buero y Sastre tienen de la tragedia, de sus efectos catárticos, de sus personajes, temas y estilo. Luego, en *La doble historia del doctor Valmy* y *En la red*, hemos observado el tratamiento que se da a la tortura y al dolor. Cada autor presenta el tema desde un punto de vista distinto. Buero toma en consideración a los oprimidos y a los opresores y brinda una esperanza vaga, que quizá podría reducirse a una toma de conciencia que no exige una acción concreta. Sin embargo, Sastre ve la tortura unilateralmente, del lado de los oprimidos y abre la puerta a una esperanza, que debería concretarse en el apoyo a quienes luchan contra toda clase de torturas. Acto seguido hemos considerado el tiempo, el espacio, la luz, la música y la prosa en las dos obras antes citadas, considerando las diferentes soluciones técnicas que Buero y Sastre ofrecen respectivamente.

Ante el paralelismo de los dos dramas que hemos estudiado cabe

preguntarse: ¿Se acercan los temas que nuestros dos dramaturgos plantean? Antes de contestar a esta pregunta hay que recordar que Buero Vallejo, en una polémica que sostuvo con Sastre sobre el teatro, criticaba a los dramaturgos españoles que escribían teatro que no se iba a poder representar en España debido a la censura, con lo que estas obras se representarían en el extranjero (24). Sin embargo, esta afirmación ha sido desmentida en parte por sus propias publicaciones, en especial por *La doble historia del doctor Valmy*, que en un principio sólo pudo publicarse y presentarse al público en el extranjero, y que finalmente ha sido posible ponerla en escena en el teatro Benavente, de Madrid. En este caso, Buero se ha acercado ciertamente a la postura de Sastre, tratando de purificar al espectador por medio de la tortura física y moral que aqueja a nuestra sociedad. No obstante, lo que para uno es un acercamiento esporádico, para el otro es una postura indomable de continua denuncia, postura que representa uno de los ejemplos más sobresalientes del teatro español contemporáneo.—*FRANCESC GADEA-OLTRA (Dpt. of Modern Languages. Bukneli University. LEWISSBURG, Pennsilvania 17837. USA).*

## LOS «BUENDIA» (S) DE ANTAÑO *

El método analítico que he usado en este ensayo es el temático; el tema es la regresión y cómo se manifiesta en *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez. Analizo este tema desde varias perspectivas: la regresión temporal, un viaje inverso a través de las horas, comprobando así una necesidad macondina general de regresar o salir de un tiempo cronológico del presente y futuro destructivos; la regresión espacial, una lenta devastación del ambiente físico de Macondo; la regresión evolutiva, una evolución geneológica degenerativa, trazada desde los principios hasta los fines de la novela; la regresión esquizofrénico-psíquica, una manifestación de las enfermedades mentales de los macondinos. Estos males son la soledad, la despersonalización y el retorno al vientre o claustro materno. Psicoanalizo a los personajes que padecen estos desequilibrios men-

(24) Kessel Schwartz: «Tragedy and the criticism of Alfonso Sastre», *Symposium,* 21, 1967, pp. 338-46.

* Les quedo agradecido a Julio Ortega, a su esposa, Cecilia Bustamante; a Juan J. del Solar Bardelli y a Antonio Ramos Gascón, el profesor en Penn. State, en cuyo curso escribí este estudio, por los consejos estilísticos que me dieron durante su preparación.

tales y deduzco, en una conclusión general, que la regresión psíquica, como la temporal, es un viaje hacia adentro de la persona quien, de esta manera, está intentando contrarrestar la destrucción total de Macondo; y la regresión mnemotécnica, un procedimiento mental para recuperar el pasado —como las regresiones temporales y psíquicas— en memorias, porque el futuro no les da esperanza a los macondinos. Trazo este fluir mnemotécnico a través de la progresión lineal de la novela.

Para los Buendía, cien años de soledad son, en gran parte, cien años de regresiones o retrasos temporales, espaciales, evolutivos, esquizofrénicos-psíquicos y mnemotécnicos: el tiempo da vueltas en redondo, Macondo se deteriora físicamente, la estirpe de los Buendía se reduce a hombres-cerdos y varios personajes regresan psíquicamente, ensimismándose y añorando el pasado en nostalgias, recuerdos, latinajos e hilos de sangre. Unicamente les queda el pasado a los que no tienen «una segunda oportunidad sobre la tierra» (1).

En *La contemplación y la fiesta,* Julio Ortega discute el fluir temporal en *Cien años de soledad* y nota el «... tránsito del tiempo que regresa» (2). Esta temporalidad regresiva en la novela afecta a varios personajes principales en distintas maneras. Por ejemplo, a Melquíades (p. 67) el plano temporal del regreso le permite «confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad», lo mismo que permite a Ursula, hundida en la senilidad, conversar con sus antepasados ya muertos hace siglos. Este mismo plano actúa de manera similar en José Arcadio Buendía cuando él se da cuenta de la descomposición (el estatismo mas no el regresar del tiempo) de la máquina del tiempo. El no-tiempo lo devuelve a una regresión mnemotécnica al llorar él «por todos los que podía recordar y que entonces estaban solos en la muerte» (73).

Asimismo, el tiempo regresivo de su vida conduce a Aureliano Buendía a armar nuevamente pescaditos de oro y a hundirse en la vida sencilla: «... y había tenido que violar todos sus pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad» (149). Sus cuarenta años cronológicos de vida son cíclicos y regresan a un estado ontológico del pasado apacible de su vida. Vemos una situación semejante cuando Aureliano Buendía clasifica a Remedios, la bella, no como retrasada mental, sino «... como si viniera de regreso de veinte años de guerra» (172). Ella, en este

---

(1) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 351. Todas las citas que he usado provienen de esta edición.

(2) Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta. (Ensayos sobre la nueva novela hispanoamericana),* Lima, Editorial Universitaria, 1968, p. 57.

sentido, casi como su tío, es la encarnación de la simpleza, debido a tiempo regresivo.

El fluir temporal de carácter regresivo actúa de modo contradictorio para Ursula. Cuando José Arcadio Segundo quiere establecer una ruta hacia el mar, ella grita que «Ya esto me lo sé de memoria... Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio» (169), como si el tiempo regresivo fuera negativo y perjudicial. Reitera ella esta interpretación de un fenómeno regresivo temporal (192) cuando Aureliano Triste establece su fábrica de hielo y (284-5) cuando ella misma se da cuenta de estar repitiendo «El tiempo pasa... pero no tanto», de su hijo Aureliano Buendía.

En cambio, Ursula desea realizar un regreso temporal a causa del «desgaste progresivo» (211) contemporáneo-cronológico en Macondo. Hasta le implora a Dios un regreso temporal (168): «Dios mío..., haznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación.» El hallazgo del San Juan de yeso lleno de oro contraría este deseo de regresar a la vida sencilla y apacible de los «buendía»(s) de antaño porque el dinero (como el progreso industrial de la compañía bananera) corrompe la vida casi paradisíaca de los principios de la novela. Ursula repite este añorar de un tiempo de regresión al echar la culpa de su propia torpeza física a una «falta de tiempo» (215), porque «Antes... las cosas eran diferentes», mejores, antes de que Dios hubiera establecido un tiempo cronológico de días y meses.

Algunos personajes, efectivamente, logran contrarrestar el tiempo progresivo y viven en un pasado cronológico. Aureliano Buendía (138) y Ursula (212), por ejemplo, se resisten a envejecer, deteniendo así el tiempo y destruyendo por un lapso el concepto de un futuro. Esto no es precisamente la regresión cronológica, sino la suspensión del tiempo, igual a la que encontramos en el cuarto de Melquíades (296). Añadimos a esta lista: 1) la tercera generación de turcos (281), invulnerables a cambios del tiempo y del espacio; 2) el hacer para deshacer de Amaranta Ursula y de Fernando (en los quehaceres de la casa) (322); 3) el tejer y el destejer, por Amaranta (otra Penélope), de su mortaja; 4) lo mismo que la mecedora de mimbre que se estanca en el plano temporal-espacial. Sin embargo, resulta evidente una tendencia general en la novela hacia un cristalizar del tiempo para dejar de envejecer y vivir de nuevo en el paraíso sin tiempo ni muerte. Los que logran atravesar inversamente el tiempo son Rebeca, vestida con ropas del siglo anterior (189), y Aureliano (301), quien tiene todos «los conocimientos del hombre medieval».

Otra dimensión del tiempo regresivo es la de ser un panorama: el tren, al llevar a Renata Remedios al convento (250), pasa o regresa temporalmente por las épocas del espacio. Renata ve «el costillar carbonizado del galeón español... y el mismo mar espumoso y sucio donde casi un siglo antes fracasaron las ilusiones de José Arcadio Buendía».

Finalmente, el fluir regresivo representa para Pilar Ternera los presagios del apocalipsis. Al ver al joven Aureliano, el último Buendía (334), ella cree mirar la imagen del coronel Aureliano Buendía y, por consiguiente, habla del destino de esa familia como una «rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad», de no haber sido por el «desgaste progresivo e irremediable del eje». Y el tiempo da vueltas de millones de años hacia el pasado cuando «la hambre prehistórica de las hormigas» devora la casa y al niño de *cola de cerdo.*

Mientras este plano temporal regresa, existe una destrucción progresiva-retrógrada que devasta a Macondo. La industria (el progreso económico) trae la tiranía, la matanza y la destrucción general del espacio geográfico del ambiente. Los inventos, como en el caso del teléfono (195), desequilibran por completo el decoro macondino de los principios de la novela y sumergen al pueblo en un «permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad».

Las repetidas tentativas de restaurar la casa, de recobrar de nuevo la grandeza del pasado, son frustradas por la apatía general en todas partes del ambiente. He aquí que cuando se muere Ursula (303), «la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad». Esta subjetivación del espacio, así como del tiempo, actúa en este aspecto para hacer regresar y deteriorar el espacio físico. Aureliano Segundo recrea orgías paganas; José Arcadio convierte «la casa en un paraíso decadente» (314), y el tratado de Neerlandia o, mejor nombrado, de «Viejalandia», restablece los códigos conservadores de hace veinte años. Fernanda aumenta el retraso destructivo del ambiente espacial al trasladar a la casa de los Buendía «el esplendor funerario de la antigua y helada mansión» (185) de sus padres.

Este regreso destructivo del espacio tiene más trascendencia temática porque afecta a la mnemotecnia y a la literatura

Cuando uno dice a Arcadio que «en Macondo no ha pasado nada, no está pasando ni pasará nunca...» (263), y cuando otro dice a Aureliano (347) que nunca había habido cierta botica en Macondo, es evidente que el desgaste progresivo en Macondo ha podido borrar efi-

cientemente los vestigios mnemotécnicos de la mayoría de la gente.

Y la literatura también sufre en este ambiente decadente, retrógrado, en el cual, como dice Alfonso (331), «el mundo había acabado de joderse... el día en que los hombres viajen en primera clase, y la literatura, en vagón de carga». Notamos, por eso, los paralelos entre el proceder temático-espacial del género humano y el futuro del género literario. Por fin, con la destrucción de la casa a la que «le hacía falta un último soplo para derrumbarse» (345), los manuscritos, la literatura se destruye también.

El tercer tema que explica una regresión es el evolutivo, que comprende la herencia y algunos temas cíclicos. Cien años de vida evolutiva de la estirpe Buendía son cien años de una progresión geneológica que termina en «el animal mitológico», el cerdo. El hombre llega a ser cerdo. Y antes de la acción de la novela sabemos que un tío de José Arcadio y una tía de Ursula habían engendrado este monstruo humano (25). Repetidas veces —en las páginas 132, 148, 199, 214, 284 y 312— la mención del temible 'cola de cerdo' pone en guardia a los Buendía contra el incesto. Con la regresión temporal y espacial no es nada raro que el hombre-cerdo se engendre y retorne al final de la obra cuando los cien años no tienen una segunda oportunidad de repetirse, y cuando sólo hay muchos «cascos de yelmos» y «costillares de galeones españoles» como vestigios macondinos. Aun antes de la enunciación del futuro de la estirpe —el hombre-cerdo (o puerco)— tenemos un indicio del tema de la degeneración evolutiva cuando el narrador describe al hijo de Meme, Aureliano Babilonia, el último Buendía «hombre-puro» de la estirpe (249): «... como si no fuera una criatura humana, sino la definición enciclopédica de un antropófago. El niño fue como el regreso de una vergüenza que ella creía haber desterrado para siempre de la casa» ('ella' se refiere a Fernanda). Y un poco más tarde (283-4), Ursula vocifera criticando la negligencia en mantener limpia la casa, vaticinando el hecho de que «a este paso terminaremos devorados por las bestias».

En una ocasión el retorno evolutivo ejerce influencia en la regresión esquizofrénica. Esto ocurre cuando el coronel Aureliano Buendía se encara con sus diecisiete hijos bastardos y se siente «disperso, repetido y más solitario que nunca» (146). La soledad, que discutiremos con mayor detalle en este estudio, se define de esta manera: «es un resultado inescapable de la introversión esquizoide y de la abolición de relaciones externas» (3). Como consecuencia de la con-

---

(3) Harry Guntrip: *Schizoid Phenomena Object-Relations and the Self*, New York, International Universities Press, Inc., 1968, p. 44. La traducción al español es mía.

frontación con la repetición evolutiva de su ser, de diecisiete «retornos» de un Aureliano Buendía, el personaje se ensimisma en la soledad esquizofrénica, esto es, en una regresión psíquica.

El cuarto tipo de regresión es la psíquico-esquizofrénica, que estudiamos psicoanalíticamente. Al manifestarse en varios personajes, el ensimismamiento y el deseo de retornar al vientre materno representan excelentes ejemplos de tendencias esquizoides. Antes de empezar el (psico)-análisis nos es preciso tener presente la definición de la regresión esquizofrénica: «Representa el hecho de que la persona esquizofrénica se siente abrumada psíquicamente por el mundo externo y huye de él hacia el interior de su psiquis y de su ser físico y, por decirlo así, hacia atrás, hacia la protección del vientre» (4). Otras subdivisiones de esta regresión son: la introversión o la retirada psíquica, la soledad y la despersonalización.

Vamos a psicoanalizar a Aureliano Buendía de acuerdo a la ordenación cronológica de la novela. El evidencia muy bien definidas tendencias esquizoides durante la guerra civil. Resulta evidente que la guerra lo ha obsesionado hasta tal punto, que mata al regidor conservador de Macondo y casi mata también a Gerineldo Márquez, su amigo. Su ensimismamiento empieza a hacerse patente cuando no le permite a nadie que «se le acer[que] a menos de tres metros» (138). Un poco más tarde, el narrador nos informa que Aureliano está «perdiendo todo contacto con la realidad de la nación», ensimismándose, hundiéndose en su propia psiquis (173). Aureliano se aparta tanto del ambiente que lo rodea, que incluso se despersonaliza, insistiendo en que solamente es «... un artesano sin recuerdos, cuyo único sueño era morirse de cansancio en el olvido y la miseria de sus pescaditos de oro» (186), renunciando completamente a su fama (o infamia), nombre, etc. Al querer iniciar otra guerra, ahora hemisférica, Gerineldo Márquez le dice lo siguiente: «estás mucho más viejo de lo que pareces» (210). Esta es nuestra primera indicación de la senilidad, en gran parte una regresión psíquica hacia la simpleza infantil. Y, finalmente, Aureliano «se encerró con tranca dentro de sí mismo» (226), evadiendo la realidad y buscando protección, simpleza y seguridad del mundo opresivo externo; escapa a su laboratorio y arma sus pescaditos de oro. Aureliano es un buen ejemplo del ser que se separa del mundo externo, hundiéndose en la soledad (que hemos definido más arriba) y en la despersonalización. La conclusión obvia es que las víctimas todavía vivas de las guerras civiles colombianas son gente enferma mentalmente que padecen males psíquicos irreparables.

---

(4) Guntrip: *Schizoid*, p. 44. Traducción mía.

Otros Buendía que sufren de síntomas esquizofrénicos son: 1) Fernanada, que obedece «a la consigna paterna de enterrarse en vida» (294), una manifestación del apartamiento psíquico del mundo externo; 2) José Arcadio Buendía, con su obsesión de los pescaditos de oro, que lo aleja de la realidad; 3) Aureliano Segundo, cuyo «sedentarismo y domesticidad... [que] le llegaba de mucho más lejos (269), le hace encerrarse en el cuarto de Melquíades. Como sabemos que, según Ursula, «los hijos heredan las locuras de sus padres» (41), no nos sorprende el hecho de que ese «mucho más lejos» sea un rasgo esquizoide hereditario; 4) Ursula, que en su senilidad regresa cronológica y espacialmente en planos mentales hasta poder conversar con sus antepasados. Podemos atribuir esta conducta anormal a la senilidad o a su deseo subconsciente de recuperar la felicidad de antes, realizando tal deseo al apartarse psíquicamente del mundo físico. Más tarde ella está «momificándose en vida», y el narrador añade que «parecía una anciana recién nacida» (290). He aquí una regresión mental de tales proporciones que no sólo mental, sino también físicamente, la persona vuelve a la infancia; 5) Aureliano, que parece «preferir el encierro y la soledad» (295), y 6) todos los que sufren de *la soledad, viviendo «cada uno en la suya» (305).*

En resumen, el ensimismamiento, la despersonalización, la senilidad y la soledad son enfermedades psíquicas de tendencia esquizoide (la senilidad puede ser un proceso más «normal», debido a la edad cronológica de la persona) de personajes de la novela. Los colombianos, los latinoamericanos, son enfermos mentales. Además de ruinas físicas del ambiente y de sus personas, existen hondos problemas psíquicos en los habitantes. La soledad, la falta de comunicación entre los personajes, es una entelequia psíquica y no solamente un tema literario de fantasía (5).

El regreso al vientre, un deseo del *introverted regressed schizoid* ('el esquizoide introvertido y regresivo') representa la regresión psíquica final de la mente enferma. Se explica este regreso al vientre también como un deseo de muerte (6). Vamos a estudiar los síntomas del regreso al vientre materno que operan en varios personajes de la novela y ofrecer una conclusión en cuanto a su función en el texto:

1) *José Arcadio (hijo).*—Tiene relaciones sexuales con Pilar Ternera, pero a la vez quiere que ella sea su madre (29). El anhela vivir en la seguridad de una madre cuya atracción magnética es el vientre. Vemos el mismo regreso, aunque esta vez hacia su madre legítima,

(5) Creo que los ejemplos que he dado justifican este salto de lo literario a lo **sociológico-histórico.**

(6) Guntrip: *Schizoid,* p. 44.

cuando se muere (¿se mata?) y retorna a Ursula en forma de un hilo de sangre (118), regresando después a su cuerpo, «su origen» inmediato. Puede que atribuyamos este retorno a la necesidad de un amor materno sin la cual el individuo no puede vivir protegido del medioambiente hostil, incomunicativo, extraño a él.

2) *Rebeca.*—Nos muestra rasgos de esta tendencia psíquica anormal por el hecho de comer tierra (61). El narrador nos explica claramente el móvil de esta acción: «Volvió a comer tierra..., y poco a poco fue rescatando el apetito ancestral, el gusto de los minerales primarios, la satisfacción sin resquicios del alimento original.» Siempre que ella sufre trastornos amorosos, vuelve a esta regresión, retorna al vientre de la vida —la tierra—. Es como si la tierra, el vientre de la vida terrestre, fuera para ella una regresión infantil. No hay más que notar la descripción de Rebeca (292) al morirse, con «el pulgar metido en la boca». El escape de la vida externa se manifiesta en el deseo del vientre, la vida interna, maternal, de la tierra.

3) *José Arcadio Buendía.*—La regresión psíquica o senilidad de este Buendía le da la oportunidad de retornar lingüísticamente al latín, la madre o vientre del español. Dice lo siguiente: *«Hoc est simplicisimum: homo iste statum quartum materiae invenit»* (78). Hay un suceso paralelo a éste en la novela, que ocurre cuando el narrador nos explica que Melquíades (349) había escrito el manuscrito en «su lengua materna», el sánscrito, la madre u origen de todos los idiomas indoeuropeos. La única conclusión que podemos proyectar es el hecho de que José Arcadio Buendía y Melquíades se sienten protegidos del mundo externo (del idioma español) y se refugian en el vientre de sus respectivas madres lingüísticas.

4) *Remedios, la bella.*—Ella nunca se aparta del vientre materno: «Ya desde el vientre de su madre estaba a salvo de cualquier contagio» (172). Sin tener la oportunidad de ser corrompida por el mundo macondino, ella, con su pureza primitiva, no puede ir a ninguna parte sino hacia arriba, hacia otra pureza —la de Dios—. En este caso, el retorno al vientre, un retorno terrestre a la protección de su madre y un retorno extraterrestre al vientre divino, representan una regresión impuesta, preconcebida por los padres del personaje. Y nos recordamos que el retorno a Dios es el deseo de morir, la única protección para su pureza angélica.

5) *Amaranta.*—Ella «se va de este mundo como vino»: virgen (240). Deducimos que su virginidad le sirve de vientre protector. Esta regresión psíquica la protege del mundo sexual externo, un mundo que llega a pervertir la estirpe de los Buendía.

6) *Amaranta Ursula.*—Vuelve a Macondo en un simbólico viaje al origen. Su marido está perplejo porque «no era comprensible que una mujer en aquel espíritu hubiera regresado a un pueblo muerto» (319). Pero ella regresa al vientre protector, una afirmación de la seguridad mental.

7) *Aureliano* (350).—Está impaciente por saber su origen, por regresar «literariamente» al vientre, y salta varias páginas del manuscrito sánscrito para saberlo. Sin embargo, cuando sabe su origen, descubre también su destino, que es la muerte. Así tenemos el deseo de hallar el origen, un regreso al vientre, que acompaña a la muerte.

Nuestra conclusión general es que la regresión psíquica prefigura el exterminio de la estirpe Buendía. El pueblo enfermo mentalmente es un pueblo destinado a extinguirse. La anormalidad mental de los Buendía, éstos con el signo de la cruz de ceniza en la frente (y todos, en realidad, son marcados) regresan a su vientre materno, a la tierra de donde procedieron.

Cien años de progresión cronológica en Mancondo representan cien años de regresiones mnemotécnicas; por medio de recuerdos, nostalgias y revivificaciones la psiquis macondina (Buendía) regresa temáticamente en la dimensión temporal-espacial. Vamos a poner en orden el proceso mnemotécnico según el fluir cronológico de la novela, lo cual nos comprobará la evolución de este motivo en relación a la obra.

En un salto hacia el futuro, ya a principios de los cien años de soledad, comienza a desarrollarse la mnemotécnica (9): «... Aureliano Buendía había de *recordar* aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo» y (13), al describir a Melquíades, el narrador nos dice que «José Arcadio... había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un *recuerdo* hereditario, a toda su descendencia». Sin embargo, temporalmente todo esto ocurre después, y el *leitmotiv* se plantea cuando, en las primeras acciones de la novela, sabemos que 'el recuerdo' es un maleficio para los que están buscando una ruta al mar: (17) «Los hombres de la expedición se sintieron *abrumados por sus recuerdos* más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original.» El Macondo original, en efecto, es un mundo sin recuerdos o con recuerdos que sirven sólo para estorbar. El olvido (44) trata de borrar de la «memoria los recuerdos de infancia», etc., de la psiquis macondina, pero el proceso mnemotécnico recobra el pasado al comenzar Pilar Ternera «a leer el pasado en las barajas» (48). De aquí en adelante se realiza este tipo

de regreso. José Arcadio Buendía, aun con su descompuesta máquina temporal «*lloraba por todos los que podía recordar* y que entonces estaban solos en la muerte» (73). Al morir Arcadio, Melquíades trata de «*revivirlo* en el estudio inútil de sus papeles» (100), procurando desesperadamente recobrar, revivificar el pasado. El mismo Arcadio, «frente al pelotón de fusilamiento» (101), «había de *revivir* los pasos perdidos en el salón de clases...»; en una situación semejante (115), Aureliano Buendía, al enfrentarse con la muerte por fusilamiento, *recuerda* el día en que su padre «lo llevó a conocer el hielo». Cuando el Coronel se encara con Ursula por primera vez (151) en su vida, la compara «con el *recuerdo* más antiguo que tenía de ella», como si su proceso mental mnemotécnico estuviera viviendo en un pasado cronológico. Más tarde (214-5), Ursula empieza a evocar a Rebeca, intentando visualizar el pasado en el presente por medio de la *memoria*, y (229) Aureliano Buendía *se transporta mnemotécnicamente* en «Una trampa de *nostalgia*» a revivir «la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo», cuando el circo viene a Macondo. Amaranta (236) vive en *recuerdos* y en *nostalgias* amargas de Pietro Crespi y hubiera querido purificar «los recuerdos y reconstruir el universo bajo una luz nueva» (238).

Hay una fuerza en la novela que fluye en dirección contraria a la mnemotécnica, y el proceso mental empieza a perder su eficacia para recobrar un pasado. He aquí que (292) «La desidia de la gente contrastaba con la voracidad del olvido, que poco a poco iba carcomiendo sin piedad los *recuerdos*.» Así tenemos los comienzos del retorno cíclico completo a la situación o no-situación mnemotécnica en el paraíso macondino. A diferencia de ese estado prematuro de Macondo, no obstante, *ya no le queda a la gente un presente ni un* futuro. Sin un pasado mnemotécnico, la gente deja de existir. Hay más indicios de este procedimiento destructivo de la memoria: (339) el catalán dice a sus amigos que el pasado es una mentira y que «la *memoria* no tenía caminos de regreso» y Aureliano trata de buscar «un desfiladero *de regreso* al pasado», en vano, porque una mujer le niega la existencia de la botica, la existencia del pasado (347).

Pero los recuerdos continúan: Aureliano Segundo (299) recuerda el pasado; a Aureliano (301), Melquíades se le aparece «como la materialización de un *recuerdo* que estaba en su memoria desde mucho antes de nacer» (nos acordamos de este recuerdo hereditario de la página 13); Fernanda sigue vistiéndose de «el apolillado vestido de Reina», porque, «Simplemente, había convertido los atuendos reales en una máquina *de recordar*» (308); Gastón da con la razón por la cual su esposa, Amaranta Ursula, ha regresado a Macondo

—(320) «Comprendió que la determinación de su mujer había sido provocada por un espejismo de la *nostalgia*»—; los habitantes de Macondo son «abatidos por los *recuerdos*»; Aureliano y Gabriel (329) «se encontraban a la deriva en la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la *nostalgia*»; Pilar Ternera (333) «*evocaba el pasado,* reconstruía la grandeza y el infortunio de la familia y el arruinado esplendor de Macondo»; al catalán (338), «hasta los acontecimientos más recientes y triviales le parecían dignos de *añoranza,* porque a medida que el barco se alejaba, la *memoria* se le iba volviendo triste. Aquel proceso de *nostalgización* progresiva era también evidente en los retrasos»; y (343) Aureliano y Amaranta Ursula se hunden en memorias porque «La incertidumbre del futuro les hizo volver el corazón hacia el *pasado*». (Lo subrayado es mío.)

Es evidente, en todos estos casos, el deseo de recuperar el pasado. Y para los Buendía, la manera más eficaz de hacerlo es, efectivamente, la mnemotécnia. Generalmente, las memorias, nostalgias y revivificaciones representan, lo mismo que la regresión esquizofrénico-psíquica y temporal, el rumbo mental al pasado tan estimado. Las progresiones retrógradas espaciales y evolutivas, en cambio, representan una destrucción topográfica y genealógica. De todos modos, la ruta inversa, el regreso, la regresión psíquica, etc., es un camino hacia la Muerte.—*KENNETH BROWN (Dpt. of Spanish. 352 N. Burrowes Bldg. Pennsylvania State University. Univ. Park, Pa. 16801. USA).*

## «COMEDIA DE DISPARATES»

Mucho se ha escrito acerca de lo cómico y el humor en las comedias españolas del Siglo de Oro. La conocida mezcla de géneros que las caracteriza da lugar a que la risa pueda surgir en ellas cuando menos se espera, y no han dejado de notarlo y comentar sus manifestaciones los críticos más eminentes. Pero tal vez no se haya dedicado aún la debida atención a un género teatral que tuvo cierta aceptación en el siglo XVII: queremos hablar de la llamada *comedia burlesca.* No escasean, sin embargo, en las diferentes *partes* de las colecciones teatrales publicadas durante aquel siglo las obras anunciadas con dicha denominación, y se dedicaron a escribirlas no pocos autores, desde los menos conocidos, como Juan Maldonado, Diego la Dueña, Jerónimo de Cifuentes, Bernardo de Quirós o Vicente

Suárez de Deza, hasta los de cierto renombre en su época, como Francisco Antonio de Monteser, Juan Vélez de Guevara, Pedro Rosete Niño, Pedro Francisco Lanini Sagredo, Jerónimo Cáncer, Antonio H. de Mendoza y Antonio de Solís, no faltando tampoco en la lista escritores de tanta fama como Moreto, Quevedo e incluso Calderón (1). La abundancia de autores y de títulos ya es un indicio del éxito teatral de las obras de este tipo; sabido es además que algunas de ellas se representaron en palacio ante la familia real (2).

No pretendemos en estas breves páginas, destinadas tan sólo a analizar un ejemplo particular de dichas obras, definir un género que merece un estudio mucho más detenido. Lo que sí podemos afirmar, como primer elemento de apreciación, es que las comedias *burlescas* no se han de confundir con las llamadas *de figurón*, primas suyas, eso sí, en la gran familia de la risa, pero que (además de otras diferencias) carecen generalmente de lo que caracteriza a las primeras, esto es, una base indiscutiblemente paródica. En efecto, las comedias que los editores y los propios autores del Siglo de Oro llamaban *burlescas* tienen como punto de partida un tema «serio» muy conocido por el público de la época, y que puede ser mitológico o de origen greco-romano (3), histórico (4), sacado del romancero tradicional (5), inspirado en personajes o anécdotas más o menos históricas pero de gran difusión popular... (6) Ni siquiera las comedias «serias» de los grandes autores se libraban de su correspondiente parodia burlesca (7).

Claro está que estas parodias no siempre se ceñían mucho al original: su principal objetivo era provocar la risa, y los autores utilizaban para conseguirlo todos los recursos de su *vis cómica*,

---

(1) Aunque se ha discutido y se sigue discutiendo la atribución a éste de la comedia *Céfalo y Pocris*. Para consultar los textos de éstos y otros autores, véase la famosa *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, publicada de 1652 a 1704, y también las ediciones de *Obras* de algunos de ellos.

(2) Como, por ejemplo, la de Antonio Hurtado de Mendoza, Quevedo y Mateo Montero (de título desconocido y cuyo texto no se ha podido localizar hasta hoy), representada por los ayudas de cámara del rey en el mes de julio de 1625 (según información sacada de *Noticias de Madrid, 1621-1627*, edición de A. González Palencia, Madrid, 1942, véase p. 122) y *La renegada de Valladolid*, de Monteser, Solís y Silva, que se representó los días 24 y 27 de junio de 1655 (F. Serralta, *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1970, 85 pp., véase p. 64).

(3) *Píramo y Tisbe*, de Pedro Rosete Niño; *Céfalo y Pocris*, de Calderón.

(4) *El mariscal de Virón*, de Maldonado; *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, de un ingenio.

(5) *Los siete infantes de Lara*, de Cáncer y Juan Vélez de Guevara; *Las mocedades del Cid*, de Cáncer.

(6) *El caballero de Olmedo*, de F. A. de Monteser; *La renegada de Valladolid*, de Monteser, Solís y Silva; *Los amantes de Teruel*, de Vicente Suárez de Deza; *Escarramán*, atribuida a Moreto.

(7) *El desdén con el desdén* y *El comendador de Ocaña*, ambas anónimas.

incluso los menos relacionados con el tema inicial, incluso los más disparatados. Precisamente es de notar que otros de los nombres que frecuentemente se aplicaban a este tipo de composiciones, aunque menos que el citado hasta ahora, eran los de *comedia en chanza, de chistes* (8) o *de disparates.* Este último llega a encontrarse en el mismo texto de alguna obra de esta clase (9). Y no es de dudar que el disparate, ese atentado contra la razón que, en sus aspectos más sublimes, analizó con tanta agudeza don José Bergamín (10), abunda en estas comedias bajo su forma más absurda y a veces ramplona y chocarrera. No es esta ocasión para tratar de definir detenidamente el disparate cómico. Para ello aconsejamos, entre otros interesantes estudios, la lectura de las sugestivas páginas que le dedica Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* (11): recordando a Bergson, afirma el autor que el chiste «se fundamenta... en un *disentimiento* por parte del lector u oyente. *El lector, aun conociendo su origen, percibe la realidad anímica del sujeto como inconveniente, como impropia de las circunstancias.* Es una realidad que no debiera existir...» (12). De manera menos general, diremos nosotros que se halla en el chiste o disparate, incluso en el de apariencia más absurda, una estructura lógica (que determina en la mente del lector lo que *debiera existir),* negada o destruida por su propio contenido (que corresponde a la *realidad anímica impropia de las circunstancias),* aunque sentida siempre de modo más o menos consciente, en cómica oposición *(disentimiento)* con los elementos que la destruyen, por el propio lector o espectador (13).

(8) Como en el caso de la «Comedia nueva en chanza: *El comendador de Ocaña*», publicada por M. Artigas en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo,* VIII (1926), pp. 59-83, o de la obra de Antonio Hurtado de Mendoza, Quevedo y Mateo Montero, citada ya *supra,* nota 2, de la cual dice el texto editado por A. González Palencia, en la misma página 122: «Fue toda de chistes muy donosos.»

(9) Por ejemplo, en el de *La renegada de Valladolid,* versos 1486 y 1937 (F. Serralta, *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid».* Etude et édition critique de la comédie burlesque de Monteser, Solís et Silva. Toulouse, 1968, v. pp. 205 y 226). Otro ejemplo: en la *Parte 18* de la *Colección de comedias nuevas...* se incluye *El rey don Alfonso el de la mano horadada,* «comedia de disparates».

(10) José Bergamín: «El disparate en la literatura española», en *La Nación,* Buenos Aires, núm. 23.314, del 28-6-1936, segunda sección, p. 1; núm. 23.335, del 19-7-1936, segunda sección, p. 1; núm. 23.356, del 9-8-1936, segunda sección, p. 2; núm. 23.377, del 30-8-1936, segunda sección, p. 1.

(11) Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica), 5.ª edic., 2 tomos, véase t. II, pp. 9-27.

(12) Carlos Bousoño, *op. cit.,* p. 23.

(13) En la primera frase de un texto burlesco bastante popular hace pocos años: «Era de noche, y sin embargo llovía...», la estructura lógica la constituye la locución de oposición formal «sin embargo»; el elemento destructor es la total ausencia de oposición lógica entre la noche y la acción de llover, y el efecto cómico, no muy acentuado, por cierto, en este caso, reside en el contraste entre ambos. En algunos ejemplos, tanto antiguos como modernos —lo cual subraya, de paso, la perennidad de ciertas constantes del humor español—, es mucho más difícil encontrar la estructura lógica que forma la base del disparate, lo cual nos

Después de este rodeo, que no será totalmente inútil para nuestra futura argumentación, volvamos a las comedias burlescas o de disparates. Esta última denominación no puede menos de hacernos pensar en las tradicionales *coplas de disparates* que, desde las escritas por Juan del Encina hasta las compuestas ya muy entrado el Siglo de Oro, divirtieron a cierto público español de gusto popular. El parentesco superficial es evidente: tanto las coplas como las comedias fueron escritas, sin detenerse en consideraciones lógicas, para mero entretenimiento del lector, del oyente o del espectador. Sabido es, sin embargo, que las coplas de disparates tenían características muy peculiares (14), y que los descabellados efectos cómicos de sus diferentes «ciclos»: Marina de Orgaz, almonedas, cabalgatas, justas burlescas, inventario de regalos, etc., se presentan al lector con una estructura esencialmente enumerativa, incluso con bastante monotonía formal debida en parte a la repetición de las formas estróficas, aunque desmentida por la variedad de los personajes y los objetos aludidos. Y no parece muy compatible el empleo sistemático de la enumeración, sobre todo tratándose de enumeraciones sumamente ilógicas, con la necesaria movilidad y coherencia dramática de una obra teatral. Por ello habíamos renunciado a calar más hondo en las relaciones entre comedias y coplas *de disparates*, cuando tuvimos ocasión de estudiar la obra que viene a constituir en cierto modo el punto de enlace entre unas y otras: la comedia burlesca *Durandarte y Belerma.*

El texto de *Durandarte y Belerma,* o *El amor más verdadero,* se conoce hoy por dos versiones, una manuscrita y otra impresa. La primera está incluida en el manuscrito número 3.907 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y consta de doce hojas, a partir del folio 274. La letra es del siglo XVII, según el *Catálogo* de Paz (15). No se indica nombre de autor. La segunda está implicada en la *Parte 45* de la *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de*

---

ha llevado a preguntarnos si lo absurdo, queremos decir aquello en que no se percibe ya ni el recuerdo de la estructura lógica original, no puede llegar a ser, en ciertas ocasiones y en cierto ambiente, generador de comicidad. Pero es éste problema muy arduo para plantearlo en tan pocas líneas.

(14) El mejor estudio de dicho género publicado hasta ahora, que incluye una interesante bibliografía de las principales ediciones anteriores de dichas coplas, así como el texto de algunas de ellas, es el de M. Chevalier y R. Jammes, «Supplément aux 'coplas de disparates'», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français,* Bordeaux, Féret et Fils, Editeurs, 1962, véanse pp. 358-393. De él sacamos lo relativo a este género popular y, por carecer de espacio para recordar las características de las *coplas de disparates,* a él remitimos a los estudiosos.

(15) Antonio Paz y Meliá: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1899. Segunda edición por Julián Paz, Madrid, Biblioteca Nacional, 1934, 2 tomos, véase t. I, p. 172 (núm. 1161).

*España,* Madrid, Imprenta Imperial, 1679, pp. 419-434. Después del título se atribuye en esta edición la obra al Doctor Mosén Guillén Pierres, aunque la tabla general sólo indica «de un ingenio de esta corte». La comparación entre ambas versiones permite apuntar ciertas diferencias de detalle. Existió también una edición suelta que no hemos conseguido localizar; pero citada por Salvá (16) y por C. A. de la Barrera, que dice que en ella se calificaba al autor de «catedrático insigne» (17). No se sabe hoy otra cosa del autor, ni siquiera si «Doctor Mosén Guillén Pierres» fue su verdadero nombre o un seudónimo. Tampoco se puede situar con exactitud la fecha de la comedia, aunque parece verosímil que no sea posterior a la primera mitad del siglo XVII. Por falta de datos cronológicos, y también por la enorme dificultad (y el dudoso interés) de rastrear influencias respectivas en un género tan multiforme, no nos detendremos en averiguar si *Durandarte y Belerma* representó una verdadera transición histórica entre coplas y comedias de disparates. Preferiremos estudiar la obra como si se tratara de un ejemplo aislado, aunque no por eso, como se podrá ver, dejará de ser significativo.

No es preciso adentrarse mucho en el texto de la comedia (18) para encontrar la primera muestra de lo que podría constituir por sí propio una copla de disparates con todos sus pelos y señales. Se trata de la descripción de una máscara burlesca celebrada con ocasión de una boda —estructura muy frecuente en el género—. Véase el principio de los 76 versos de que consta el trozo:

*A la boda lampreada*
*de la bella Flor de Lis,*
*una máscara se hizo*
*entre Paterna y Guadix.*
*Salieron diez manacordios,*
*seis calderas y un clarín,*
*ellas haciendo maromas*
*y él mascando aljonsolín.*
*Salió un toro enramado*
*de arrayán y toronjil,*
*que con sus dos calzadores*
*calzando iba en chapín.*

---

(16) «La tengo suelta con el título de *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma*». Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, 2 tomos, véase t. I, p. 569.

(17) C. A. de la Barrera: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, XIII + 727 pp., véase p. 303, col. b.

(18) Citamos la obra según el texto del manuscrito, con ortografía y puntuación modernizadas por D. Serres en una *tesina* mecanografiada existente en la Biblioteca de la Sección de Español, Universidad de Toulouse-Le Mirail, XIII + 44 pp. El texto consta de 1.083 versos.

*Salieron treinta y seis gatos*
*con las lanzas de alpechín,*
*y con espadas y alfanjes*
*de esparto y guadamacil.*
*Salió el gigante Golías*
*bostezando por dormir...* (19).

Y así van saliendo los objetos y los personajes más inverosímiles... Si bien es éste el trozo más largo de los de este tipo, abundan en la comedia, con mayor o menor extensión, las estructuras enumerativas tan propias de las coplas tradicionales. Así evoca un personaje el séquito de Bernardo del Carpio:

*Trae veinticuatro arrieros*
*de los mejores de Francia,*
*dos o tres alcabaleros*
*y una almena de Numancia.*
*Trae dos camisas de lana*
*y cuatro yuntas de bueyes,*
*trae una cerabatana*
*para pescar peces reyes*
*con dos libras de badana.*
*Trae seis dedos en la mano*
*con una jaula de tordos,*
*y un teatro del troyano,*
*ciento y veinticinco sordos*
*en la burra de un gitano.*
*Trae gomas y calendarios,*
*gonces, brevas, cataratas,*
*cortijos, vocabularios,*
*un costal de garrapatas*
*y veintitrés boticarios* (20).

Véase también el principio de las imprecaciones de Belerma al entregarle Montesinos el corazón de Durandarte, que contienen una disparatada enumeración de fenómenos y manifestaciones sobrenaturales:

*Caigan del cielo atabales,*
*hágase sorda una manta,*
*y llueva en los arrabales*
*toda la semana santa*
*historias pontificales.*
... ... ... ... ... ... ... ... ...

---

(19) Texto citado, versos 156 a 173.
(20) Texto citado, versos 343-361.

*Cúbrase de calzadores*
*el aire, y tras tantos males*
*brote la tierra asadores*
*y caigan de los canales*
*aspas y saludadores...* (21).

No será necesario seguir aduciendo ejemplos para que se reconozca el evidente parentesco entre esta comedia y las antiguas y populares *coplas de disparates.* Pero la evidencia de esta estrecha relación entre ambas no resuelve el problema, evocado ya antes, de la aparente incompatibilidad entre el puro verbalismo de estas enumeraciones y el necesario dinamismo que ha de ser la base, al parecer, de toda obra teatral. Concretamente, pensamos en dos preguntas que pueden acudir a la mente de un crítico moderno. Primero, ¿qué interés particular podía tener para un público del siglo XVII esta estática y monótona acumulación de disparates *en un escenario,* en el cual solía presenciar obras mucho más animadas? Y después, en relación con esta primera pregunta, ¿cómo podía la fundamental falta de lógica de tales enumeraciones compaginarse, aunque fuera en lo más mínimo, con las imperiosas necesidades de la progresión dramática?

A lo primero podremos tratar de contestar con una hipótesis fundada en varios elementos de la obra. En primer lugar, es notable el carácter sumamente artificial y artificioso de muchas de las quintillas (la forma estrófica más empleada) que la componen. En efecto, ocurre con frecuencia que la conocida «fuerza de la rima» sea lo único, al parecer, que haya determinado la elección de tal o cual palabra, y son a veces éstas, además, tan poco usuales, que nos hacen pensar en un alarde de cultura o de virtuosismo por parte del autor. Véanse algunos ejemplos:

Montesinos:

*¿Cuál fue el traidor sin polaina*
*que os hirió estando tan cerca?*

Durandarte:

*Bernardo con una vaina.*

Montesinos:

*Echaréle en una alberca*
*si no le hago chanfaina.*

Durandarte:

*¿Quitarle quieres la proa?*

(21) Texto citado, versos 983 sq., hasta 1017. Este último ejemplo ya no es una enumeración de construcción tan elemental como la de los anteriores, y demuestra mayor elaboración personal por parte del autor.

Montesinos:

*Sí, porque esto no se sufre.*

Durandarte:

*Pues ruego a Dios que en Lisboa*
*o vos le hagáis piedra azufre*
*o diaquilón o zamboa* (22).

Criado:

*Porque aqueste amor es brujo*
*aunque te parece almizque,*
*y si piensas que es borujo*
*o se convertirá en guizque*
*o se hará fraile cartujo* (23).

Aparece con frecuencia el texto como un juego puramente intelectual en el cual la palabra, aunque no totalmente privada de su función de transmisión de la idea, parece que se emancipa y cobra nuevos valores debidos a relaciones (ecos, repeticiones, etc.), de forma y no de significado. Esto nos hace pensar en que tal vez fuese escrita la obra por un erudito, y para un público culto, capaz de apreciar el virtuosismo del autor. Y lo absurdo de muchas de las frases citadas no constituye un obstáculo para nuestra interpretación, sino todo lo contrario; como lo afirman M. Chevalier y R. Jammes, «l'absurde plaît... aux publics raffinés, surtout quand ils sont saturés de littérature» (24). Otro detalle parece confirmar la hipótesis anterior: es la abundancia en la obra de las alusiones a frailes de diferentes órdenes (25), a personajes o lugares bíblicos (26), y a otros relacionados con la iglesia, o las iglesias... (27). Concretamente, no nos extrañaría que el autor de la comedia fuera un docto religioso, clérigo o fraile (lo cual confirma además el título de *Mosén* Guillén Pierres, y la denominación de «catedrático insigne» que le aplica Barrera), y que se escribiera ésta para ser representada ante sus compañeros o sus alumnos con motivo de alguna fiesta profana o religiosa. Así se justificaría, por la complicidad de un público tan aficionado a los juegos de la palabra como a los de la escena, la abundancia en la obra de los disparates meramente verbales.

---

(22) Texto citado, versos 684-693.

(23) Texto citado, versos 11-15.

(24) M. Chevalier et R. Jammes, *op. cit.*, p. 369, nota 18.

(25) Cartujos (v. 15), padres capuchinos (v. 65) y sobre todo «frailes franciscos», que por cierto quedan algo malparados: «Ni puede un fraile francisco / dejar de ser un guijarro» (v. 325-326 y, también, v. 589 y 818).

(26) Caifás (v. 148), el Psalterio de David (v. 179), los fariseos (v. 200), Madianitas (v. 263), el monte Tabor (v. 599), la Cananea (v. 807), etc.

(27) Penitente (v. 42), monja (v. 50 y 849), antecristo (v. 133), luteranos (v. 222), confeso (v. 394), simonía (v. 456), soror (v. 460), monacillo (v. 471), bautismo (v. 530), samaritano (v. 625), archimandrita (v. 694), misacantano (v. 793), ermitaños (v. 931), padre abad (v. 965), pontificales (v. 987), vicario (v. 1020).

Pero no todo puede ser en la comedia verbalismo y falta de lógica, si quiere el autor que capte el público la evolución de la intriga y de los personajes, tan imprescindible en una obra teatral. Para ello, en los momentos-clave de la acción, bien tiene que poner en boca de los protagonistas frases sin ambigüedad que indiquen claramente la nueva orientación de la trama dramática. Y así lo hace, por ejemplo, entre disparate y disparate, cuando Durandarte va a declarar su amor a la joven Belerma:

*Ya es tiempo de declararme*
*con vos...* (28)

o cuando el mismo personaje tiene que marcharse a la guerra:

*A marchar tocan, mi bien,*
*y es el partirme forzoso;*
*el alma os dejo...* (29),

y en muchas ocasiones más, cada vez que lo requiere la claridad de la progresión dramática. Pero estas breves frases se encuentran siempre como sepultadas en un fárrago de confusiones verbales, y tal vez no bastaran para orientar al espectador si para ello no le valiera su conocimiento de la historia de Durandarte y Belerma. La más leve alusión era suficiente para recordar al público episodios tan presentes entonces en todas las memorias, merced a la extensa difusión del romancero tradicional, como el de la muerte de Durandarte o el de la fúnebre misión de Montesinos. Y aquí nos encontramos con el carácter paródico de este tipo de comedias, apuntado ya por experiencia como una característica de tipo general, viene a ser una necesidad absoluta para estas obras burlescas. Dejando aparte el intrínseco valor cómico de la parodia, afirmaremos que sólo apoyándose en un tema conocido podían los autores dedicarse a la libre búsqueda de los efectos humorísticos, sin preocuparse demasiado por la coherencia interna del asunto.

Más difícil parece conciliar la expresión de sentimientos de tristeza o de dolor, indispensables sin embargo para respetar las peripecias del tema original (en el caso de *Durandarte y Belerma,* por ejemplo, la desesperación de Belerma al enterarse de la muerte de Durandarte) con el ambiente cómico que ha de caracterizar a estas obras burlescas. Y ocurre desde luego en otras comedias que los autores, conscientes de tal dificultad, suprimen sin más ni más los

(28) Texto citado, versos 267-268.
(29) Texto citado, versos 432-434.

episodios trágicos de la intriga inicial (30). Pero el autor de *Durandarte y Belerma* no los suprime: los utiliza, al contrario, para provocar la risa de varias maneras, alguna de ellas muy poco refinada (31), otras, sin embargo, más elaboradas y muy dignas de interés para el estudio del disparate teatral. Véase el ejemplo siguiente, en que Belerma, movida por el presentimiento de la muerte de Durandarte, expresa su dolor:

*Verde* melancolía
que me anegas el alma *entre alpargates,*
*terrera hidropesía*
que entre tanta miseria me combates,
déjame en esta gruta
llorando *peines y barriendo fruta.*
¿Qué ilusiones son éstas,
qué *vísperas, adargas, galeones,*
qué *tísicas ballestas,*
*libíticas alforjas y tizones,*
qué *grandes espantajos*
*de migas, de cristal y escarabajos?*
¿Qué *esféricos ungüentos*
*trajo del Potosí la Cananea?*
Dejadme, pensamientos,
siquiera *resollar alcaravea,*
que una alma enamorada
*suele morder el cabo de una azada.*
¡Ah, Durandarte bello,
que me da el corazón que eres difunto!
Porque *ver un camello*
*cuando en casa se gasta todo junto*
*es evidente indicio*
*que ha de llover aceite de aparicio.*
Memoria *franciscana,*
que me das *entre arrope* tantas penas,
porque *un hombre de lana*
*suele de un cascabel hacer barrena,*
*y lo que espanta a todos*
*es que hable un gabacho por los codos.*
Déjame un rato sola,
pensamiento caduco *y limosnero,*
*no te vayas a Angola,*
que si, *cae por Agosto el mes de Enero,*
*de duros almireces*
*harán moneda falsa los ingleses* (32).

(30) Por ejemplo, la emocionante escena de reconciliación final entre la heroína y su hermano en la comedia burlesca *La renegada de Valladolid* (véase F. Serralta, *La renegada de Valladolid, trayectoria dramática...*, p. 72).

(31) «Saca Montesinos con un cuchillo jifero el corazón a Durandarte, *el cual corazón será una pata de vaca...*» Acotación escénica entre los versos 778 y 779.

(32) Texto citado, versos 794-829.

Lo que nos parece notable en este trozo es la existencia de una estructura coherente que, a no ser en gran parte borrada por su disparatado contenido, podría servir de base a un lamento elegíaco muy digno de los buenos poetas líricos. Los elementos que constituyen dicha estructura son las palabras y las frases que hemos distinguido en letra redonda, las exclamaciones e interrogaciones, y también la forma estrófica (el sexteto-lira, utilizado por un Fray Luis de León en sus traducciones de Horacio). Con ellos evoca el autor sentimientos y estados de ánimo imprescindibles para comprender a los personajes del drama inicial, y así desempeña esta estructura un papel indispensable para conservar la coherencia de la progresión teatral. Pero, íntimamente mezclados con los primeros y en rotunda oposición con ellos, aparecen los elementos destructores («alpargates, peines, migas, escarabajos, esféricos ungüentos, etc....»), que vienen a redondear el disparate típico tal como lo definíamos al principio de estas páginas. De la violenta oposición de ambos, que puede hacerse más perceptible aún mediante una declamación caricatural, tal vez pueda surgir hoy, después del surrealismo, algún que otro insospechado efecto poético, pero nacen sobre todo (o debieron de nacer ante aquel público, ya que lo cómico también es cuestión de tiempos, de públicos y de civilizaciones) la carcajada, la risa o la sonrisa (33). Estos trozos lírico-burlescos, cuya artificiosidad parece confirmar que se escribió la comedia en un ambiente culto, abundan en la obra. Citemos la apasionada declaración de Durandarte ante su amada (34), los dos sonetos en que ambos jóvenes se juran amor y fidelidad (35), las quejas de Belerma al enterarse, ya sin poderlo dudar, de la muerte del galán (36), las imprecaciones de la misma con el mismo motivo (37). Por las diversas funciones que desempeña

---

(33) Un ejemplo reciente nos hace creer que disparates de este tipo —estructura lógica y contenido descabellado— todavía pueden tener cierta aceptación en el siglo actual. El conocido humorista Alvaro de Laiglesia parodia el editorial de un periódico diario «en el que se leen cosas así de severas»: «*No podemos* virgular *el aspecto* ambiental *del concepto* gargulino. *Vamos* estrofando sinoidos horizontales, *al par que* arraigan los ímpetus murrios en el lóbulo trivial... *Y viene el dilema* al cátodo: ¿espatular *los gremios?* ¿*Posponer* el dicantolo *a la* tregua submarina? *Pero* alborea el díptico. La solapa del fornil apareja el tupitupi, engrosando el capitoste su pulmón de *dividendos*. ¿*Cabe prestar oídos* a la tronada empírica? *Mejor será* constreñir el sogatino, ampulando el torniquete del impuesto gorgotán. *No es posible* tripitizar *sin* festones de jaluque...» (Alvaro de Laiglesia, *La gallina de los huevos de plomo*, Barcelona, Planeta, 1959, p. 270). También aquí indicamos con letra cursiva los elementos que, junto con los giros interrogativos, forman una estructura coherente que quiere dar la impresión (destruida, claro está, por la anárquica creación verbal de su contenido) de una meditación profunda y concienzuda.

(34) Texto citado, versos 267-291.

(35) Texto citado, versos 447-460 y 461-474.

(36) Texto citado, versos 908-932.

(37) Texto citado, versos 983-1028.

—según hemos intentado subrayarlo— nos parece este tipo de disparate, en que se mezclan lo lírico y lo dramático con lo absurdo, muy propio del campo teatral.

Tal vez opine el lector de este artículo que las comedias burlescas, si hay que juzgarlas por el valor literario de los ejemplos citados, ni siquiera merecen la poca atención que les acabamos de dedicar. Podríamos contestar que las hay muy diferentes de ésta, y de mucho más mérito, como, por ejemplo, las de Jerónimo Cáncer o Francisco Antonio de Monteser. Podríamos añadir que no se llega a conocer verdaderamente un país, una época, una cultura, si no se consigue comprender el cómo y el porqué de lo que hace reír a sus públicos. Pero es esta última una ambición muy por encima de los objetivos de nuestro estudio. Sólo hemos tratado de demostrar, con un ejemplo de alcance limitado, claro está, las relaciones que pudieran existir entre coplas y comedias *de disparates,* así como la posible función dramática de cierto tipo de estructuras «lógico-disparatadas». Queda mucho que explorar en el mundo de la comedia burlesca. No hemos hecho en estas breves páginas sino arañar la superficie de un amplio terreno que merece, en nuestra opinión, mucho más hondo y más extenso cultivo.—*FREDERIC SERRALTA (169, Av. Muret. 31300 TOULOUSE, Francia).*

## DON RAMON DEL VALLE-INCLAN Y LA PINTURA

Las líneas que siguen no pretenden ser una exposición exhaustiva de los nexos que unen la obra de don Ramón del Valle-Inclán y el arte de la pintura. Son más bien reflexiones que nos ocurrieron al dedicarnos a otro asunto, el estudio de la dramaturgia, y más precisamente al interrogarnos sobre correspondencias entre dramaturgos alejados en el espacio, como, por ejemplo, entre don Ramón y los belgas Maeterlinck y De Ghelderode.

Notamos —lo que tampoco es un descubrimiento, ya que cualquier lector, cualquier espectador de la obra teatral lo nota en el acto— que don Ramón, muchas veces, por no decir la mayoría, concibe sus piezas como un conjunto de cuadros y que su visión, tal como aparece en las acotaciones, es una visión pictórica:

> El sol poniente dora los cristales del mirador. Es un mirador tibio y fragante. Gentiles arcos cerrados por vidrieras de colores le flanquean con ese artificio del siglo galante que imaginó las

pavanas y las gavotas. En cada arco las vidrieras forman tríptico, y puede verse el jardín en medio de una tormenta, en medio de una nevada y en medio de un aguacero. Aquella tarde el sol de otoño penetra hasta el centro, triunfante, como la lanza de un arcángel... (1).

Un viejo robledo que el sol matinal viste de oro. Los troncos aparecen negros sobre el fondo verde prado y en el ámbar de la luz... (2).

Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela. Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos. Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra —báculo y manto— discierne con trencos compases su tenue relieve... (3).

El huerto de Don Friolera, a la puesta del sol. La tapia rosada, los naranjos esmaltes de verdes profundos, el fruto de oro. La estrella de una alberca entre azulejos. Bajo la luz verdosa del emparrado medita la sombra de Don Friolera: parches en las sienes, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo y jubón amarillo de franela (4) (5).

Las líneas, la repartición de los colores, la distribución de la luz, los reflejos, la estructura del cuadro preceden las acotaciones dirigidas al juego de los actores y son objeto de una descripción minuciosa; para crear el ambiente, tan particular y tan importante en su teatro, don Ramón recurre a procedimientos que son pictóricos.

Podríamos multiplicar los ejemplos no sólo en el teatro, sino también en las novelas o en la poesía; acabaremos con esto citando una observación de Manuel Durán que nos parece muy aguda:

Pues bien: en *La pipa de kif,* el primer lugar lo ocupan *las sensaciones visuales,* no los efectos musicales. Más aún: las sensaciones visuales agrias, violentas, los colores puros, como recién salidos del tubo del pintor; y las alusiones a colores de pintor, con sus nombres técnicos, al lado de alusiones a los artistas mismos y a movimientos pictóricos. En el primer poema, el que da el título al libro, aparece el color favorito de los modernistas, el azul: el «azul cristal», y poco después, en sinestesia, «en mi pipa el humo da su grito azul». En la clave III, «Fin del Carnaval».

---

(1) *El marqués de Bradomín,* Col. «Austral», 3.ª ed., p. 121.
(2) *Cuento de abril,* Col. «Austral», 3.ª ed., p. 117.
(3) «Ligazón», Col. «Austral», *(Retablo de la avaricia...),* 2.ª ed., p. 13.
(4) *Los cuernos de Don Friolera,* en *Martes de Carnaval,* Col. «Austral», 2.ª ed., p. 138.
(5) «Ligazón», en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* Col. «Austral», 2.ª ed., p. 92.

*Un pierrot junta en la tasca*
*Su blanco de zin* (sic)
*Con la pintada tarasca*
*De blanco y carmín* (6).

La primera parte de la observación de Manuel Durán y el ejemplo escogido nos parecen muy correctos, aunque no estamos de acuerdo con su última frase, la que alude al modernismo, por razones que explicaremos más lejos.

Todo esto no tiene que extrañarnos; don Ramón, además de ser un incansable lector, era un insigne conocedor de artes, no sólo de pintura, sino también de arquitectura. Solía frecuentar los museos (conocía como nadie el Museo del Prado) y las salas de exposiciones. Además desempeñó papeles oficiales en aquellos asuntos, ya que el 18 de julio de 1916 fue nombrado catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid; el 29 de enero de 1932 fue nombrado conservador del Tesoro Artístico Nacional y, en fin, el 8 de marzo de 1933, director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Frecuentaba también el mundo de los pintores; algunos de ellos le retrataron (véase Echevarría, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo; Anselmo Miguel Nieto...) o le dedicaron obras suyas (véase Solana, *El ermitaño,* en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid), lo cual significa que los pintores le apreciaban.

También se dedicó, con agudo juicio, a la crítica de arte y escribió varios artículos en la prensa, más precisamente en *El Mundo,* periódico del que fue crítico oficial cuando la Exposición de Bellas Artes en 1908, y también en *Nuevo Mundo.*

De modo que el mundo del arte le era ampliamente conocido y se movía dentro de éste como pez en el agua.

En sus obras, numerosas son las alusiones a la pintura o pintores:

> Rafael de Urbino, el más maravilloso de los pintores, modificó siempre la línea que le ofrecían sus modelos, pero lo hizo con tan sutil manera, que los ojos solamente pueden discernirlo cuando se aplican a estudiarle y comparan las imágenes vivas frente a las de sus cuadros... (7).
>
> Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo. La pintura se hace amable, y en las vidrieras y en los frescos murales, y en las claras tablas de la escuela florentina aparecen los milagros evangélicos

(6) Manuel Durán: «La pipa de kif: del modernismo al esperpento», en *Ramón del Valle-Inclán,* en *Appraisal of his Life and Works,* p. 468.

(7) *La lámpara maravillosa,* Col. «Austral», 2.ª ed., p. 45.

como rosas que acaban de abrirse. El alma de los pinceles está llena de emoción y de sonrisa, los temas son de un candor amoroso, de un sentimiento familiar y divino. El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se apartan del fatalismo griego y del terror medieval de la muerte. La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia. Los Cristos lívidos y sangrientos del arte gótico quedan olvidados en la penumbra de las capillas; aquel temblor milenario que pobló de monstruos las puertas de las catedrales, se convierte en sonrisa, y las arcadas se pueblan de ángeles cantores que solfean en rollos de piedra. Los esmaltes, los paños litúrgicos, las tablas pintadas donde brilla el oro, tienen una emoción de latín rimado (8).

A don Diego Velázquez yo me lo figuro en una vasta estancia encalada, con su brasero de cobre en el fondo, sus puertas de tracería oscura y una ventana abierta sobre el cielo norteño. La claridad del día penetra igual, sin accidente, durante muchas horas, y entre largos espacios de reflexión pinta don Diego. La luz parece aprisionada, es una creación del pintor para el cuadro y un bien gozado largamente. El español y el florentino, con maneras diversas, expresan el mismo concepto metafísico y estético que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita. El griego enlaza las formas contrarias. El florentino, los movimientos. El español, las horas... (9).

Doménico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes. Parece estremecido por un rezo de brujas... En la penumbra de las capillas los cuadros dan una impresión calenturienta, porque todas las cosas que están en ellos han sufrido una transfiguración. Sobre los fondos de una laca veneciana y profunda están los rostros pálidos que nos miran desde una ribera muy lejana. Las manos tienen actitudes cabalísticas y de taumaturgia. Esta misma significación, esta misma taumaturgia, tiene el ámbito sepulcral de Toledo. En el vértigo de evocaciones que producen sus piedras carcomidas, prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Doménico Theotocópuli (10).

Podríamos seguir, pero detengámonos unos instantes sobre los nombres de pintores y de escuelas que llaman la atención de don Ramón y a los cuales dirige su admiración: Rafael, Velázquez, El Greco; los primitivos italianos, la escuela florentina; son nombres y ambientes pictóricos que vamos a encontrar al hablar de su teatro y que no tienen nada que ver con el modernismo tantas veces evocado por la crítica. Detengámonos también sobre unos rasgos de la temática o del ambiente de aquellos pintores que subraya don Ramón

(8) *La lámpara maravillosa*, p. 75.
(9) Id., p. 88.
(10) Id., p. 100.

en sus comentarios: la emoción, el concepto estético, el amor gozoso, la eternidad, la mirada desde una ribera muy lejana... ¿No son éstos unos de los rasgos del ambiente que vamos a hallar en las obras y hasta en la teoría teatral del escritor?

Por otra parte, don Ramón alude con frecuencia a la influencia que recibió de unos pintores o, mejor dicho, de sus intentos para imitarlos en la estructura y en la temática de su literatura; todos conocen la célebre frase de *Luces de Bohemia:* «El esperpentismo lo ha inventado Goya», que es uno de los fundamentos de la teoría esperpéntica, y bastantes veces se ha repetido que la esperpentización es algo comparable a lo que hizo Goya en *Los caprichos* para que volvamos a eso.

Pero hay otro texto, tal vez más interesante, en el cual don Ramón hace comentarios sobre su concepción dramatúrgica; se trata de una carta mandada a Rivas Cherif y que se publicó en la revista *España* en relación con una nueva edición de sus obras y titulada «Autocrítica». Esta carta también la cita Alfonso Reyes (11). He aquí unos fragmentos:

> ... en la *Comedia bárbara* todavía hay la influencia de otro antipático tudesco: El Durero. Las estampas de la coronación de Maximiliano. Todas las figuras quietas en un movimiento barroco y estilizado. La función decorativa de los caballos. En la *Comedia bárbara* todo el movimiento es a caballo. El caballo hace al caballero, y con él desaparece del campo.
>
> ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
>
> Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al de El Greco por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacios. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el *Enterramiento,* sólo El Greco pudo meterlas en tan angosto espacio, y si se desbarataran hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias.* Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de plata* comienza con el alba y acaba a la medianoche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba El Greco el espacio totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto (12).

---

(11) Alfonso Reyes: *Simpatías y diferencias,* II, México, Porrúa, 1945, pp. 242-244.

(12) *España,* Madrid, núm. 412, 8 de marzo de 1924, p. 6.

Esta voluntad de llenar el tiempo a la vez que el espacio aparece muy bien no sólo en las *Comedias bárbaras,* sino también en los esperpentos y hasta en obras muy anteriores.

Para limitarnos, ya que el estudio del teatro va a ser objeto de otro trabajo, nos quedaremos con unos ejemplos sueltos y generalidades.

Mientras don Ramón en las *Comedias bárbaras* sigue con la tradicional división en jornadas, las obras ya están estructuradas en cuadros, constituyendo cada escena un cuadro distinto y siendo la primera acotación de cada uno una indicación de decoración con los elementos ya señalados. Por ejemplo, la primera escena de *Romance de lobos* (1908) se divide en los cuadros siguientes: el encuentro con la Santa Compañía, la vuelta del mayorazgo al pazo de Lantañón, una playa, el saqueo de la casa, el amortajamiento; en *Luces de Bohemia* (1924) ya ha desaparecido la repartición en jornadas para dejar sitio a una composición en escenas que son tantos cuadros: una guardilla, una librería-cueva, una taberna, una calle, la Delega, un calabozo, una sala de redacción, la secretaría de un ministro, un café, un paseo, otra calle, el quicio de una puerta, otra vez la guardilla, un cementerio, una taberna.

En cuanto al tiempo, como lo nota don Ramón, cada escena sigue a la que le precede sin intervalo temporal, siendo la consecuente, como lo indican sea las acotaciones, sea el diálogo. A veces —hecho que plantea problemas a los directores— seguimos a un personaje quien se desplaza por los distintos cuadros (véase, por ejemplo, el dornajo de *Divinas palabras,* verdadero hilo conductor de la acción, la odisea de Max Estrella en *Luces de Bohemia,* la huida de Sabelita a lo largo de la última jornada de *Aguila de blasón,* etc.).

Así que en el teatro de don Ramón lo importante, la primera unidad de la obra, no es la jornada, sino la escena, escena concebida como cuadro a la vez independiente (muchas veces don Ramón publicó escenas aisladas en periódicos, así ocurrió con *Aguila de blasón* y *Romance de lobos)* y en relación con los demás, algo a la manera de los retablos (palabra que vuelve frecuentemente en las acotaciones), algo también a la manera del teatro de Shakespeare o de Lope de Vega, de modo que la obra se presenta como la suma de los distintos cuadros.

Pero ¿no es ésa también la estructura que hallamos en los cuadros de Bruegel? ¿De El Bosco?

Fijémonos en *El triunfo de la muerte,* que está en el Museo del Prado y que don Ramón conocía perfectamente. También es un conjunto en el cual cada elemento constituye una pequeña historia,

constituye una escena; constituye un cuadro en sí, hasta tal punto que podemos titularlos: los jugadores de naipes, el barco de la muerte, la muerte del ricachón, etc.

La comparación con Bruegel no se para aquí. Detengámonos unos instantes en la perspectiva del cuadro del pintor flamenco. Todas las escenas el ojo las abarca en un vistazo, como si el espectador estuviera encima de un campanario y fuera de la acción. La mirada a la cual nos convida Bruegel (igual que El Bosco) es una mirada a la vez crítica y moralizante, por ser una vista desde lo alto. ¿No es la misma perspectiva que encontramos en el teatro de Valle-Inclán, según la explicita en el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera?*

> Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos (13).

O bien:

> Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera (14).

Acordémonos también de las declaraciones recogidas por Martínez Sierra:

> —Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire... (15).

Esta perspectiva «desde lo alto» no es más que la de Bruegel.

Pues bien, sabemos que en las mismas declaraciones don Ramón sigue atribuyendo más precisamente esta perspectiva a Goya y comparándola a lo que hizo en los esperpentos, pero ya se trata de otra cosa, de la burla, de la caricatura y de la sátira de *Los caprichos,* tal como las concibe en los esperpentos y, ya antes, en la *Farsa y licencia de la reina castiza.* Pero nos quedamos en el mero plano de la perspectiva y nos parece que hay una relación muy cierta en aquella visión del mundo.

Para acabar con Bruegel y El Bosco, quisiéramos añadir otra observación en cuanto a la temática y a su génesis. Los dos pintores flamencos trataron un tema muy frecuente en su época, el tema de los siete pecados capitales; este tema lo trató también don Ramón no sólo en las obras reunidas bajo el título de *Retablo de la avaricia,*

---

(13) *Los cuernos de Don Friolera,* p. 68.
(14) Id., p. 69.
(15) En *A B C,* Madrid, núm. 8.095, 7 de diciembre de 1928.

*la lujuria y la muerte*, sino también en obras anteriores donde el pecado, sobre todo la lujuria, desarrolla un papel importante; pensemos en las *Comedias bárbaras* y, más aún, en *Divinas palabras*, verdadero conjunto de los pecados. Para ilustrar su temática, don Ramón, tal como Bruegel, saca sus ejemplos, sus personajes, sus cuadros de la vida colectiva cotidiana más popular; fijémonos, por ejemplo, en el coro de mendigos de las *Comedias bárbaras* o, más bien, en el mundo de *Divinas palabras*, con sus ciegos, sus viejas, sus chalanes; es el mundo de *El combate de Doña Cuaresma y Don Carnal*, cuadro en el cual hallamos también un dornajo. Esto no quiere decir que Valle-Inclán se inspiró de Bruegel; aquel mundo, aquel ambiente, don Ramón lo encontró en España (16); pero su visión del mundo, de un mundo absurdo y feo, consecuencia de datos políticos y sociales, su visión desengañadora y moralizante es algo parecida a la visión del maestro flamenco; tampoco es esta visión una visión modernista.

Al terminar con estas reflexiones, quisiéramos aludir a otras referencias pictóricas a las cuales no se suele aludir y que conciernen más a las primeras obras de don Ramón.

Se ha dicho, y se va repitiendo aún ahora, que don Ramón, el don Ramón de la primera época, era modernista, apoyando esas afirmaciones sobre descripciones y ambientes de las *Sonatas* y de las primeras obras teatrales, aproximadamente desde *Cenizas* hasta *Cuento de abril*, apoyándolas también en declaraciones que hizo Valle-Inclán en unas conferencias dadas durante su estancia en Buenos Aires (17) y en un artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana* (18). Fácil y algo simplista era entonces la tentación de ver en su teatro (y en su obra en general) una evolución del modernismo al expresionismo, y hubo críticos que cayeron en la trampa (19).

Pero ¿cómo cabrán las *Comedias bárbaras* dentro del modernismo? ¿Y los cuentos de *Jardín umbrío*? ¿Y *Flor de santidad*, subtitulado además «Historia milenaria»? ¿Y todo el ambiente medieval que se halla en las primeras obras?

Acaso una incursión más por los caminos de la pintura pueda esclarecer las fuentes de inspiración de don Ramón y su concepción estética.

En sus artículos dedicados a la Exposición de Bellas Artes

---

(16) Así, por ejemplo, Carlos del Valle-Inclán nos enseñó la fotografía de un dornajo con una especie de monstruo puesta aún en 1960 para llamar a la caridad, detrás de la Iglesia de La Peregrina, en Pontevedra.

(17) Véase *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio de 1910.

(18) Op. cit., 22 de febrero de 1902.

(19) Véase, por ejemplo, E. González López, *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, Las Américas publishing Company, 1967.

de 1908 encontramos unas observaciones muy despreciativas acerca del modernismo:

> ... En este cuadro de «Las tres esposas» [se trata de un lienzo de Chicharro] el artista ha juntado todo lo que es accidente en la antigua manera florentina, con *lo más vano y transitorio del modernismo*... (20).
>
> En la varia proporción de estas dos virtudes [Emoción y Verdad] hemos de hallar la razón primera de originalidad y diferencia, que no en *el necio empeño modernista* de crear algo desusado, haciendo objeto de la pintura todo cuanto es feo y monstruoso (21).

En cambio, en aquellos artículos, y en relación con los cuadros analizados, don Ramón explicita su teoría estética, su concepción del arte, refiriéndose una vez más a los movimientos que provocan su admiración:

> ... No, el espíritu que, como un perfume devoto, exhalan los cuadros de los antiguos maestros florentinos, es algo bien distinto de esa vulgaridad de dividir un lienzo en tres partes, cosa al alcance de cualquier perito medidor de superficies (22).
>
> Desde la lejana y magnífica aurora del resurgimiento florentino, no hay un hombre que tenga el resplandor de los maestros, en quien aparezca algo tan único que no pueda ya verse en la obra de aquel divino abuelo que fue Sandro Boticelli (23).
>
> Ricardo Baroja, por su espíritu vario y fecundo, se me aparece algunas veces como un nieto del divino Leonardo. La sangre italiana le ha dado para todas las cosas una bella sonrisa y una gran curiosidad, con aquella rara inquietud mezcla de alegría pagana y de terror cristiano que ungió el alma de todos los grandes artistas del siglo XV...
>
> ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
>
> Cierto que en sus admirables aguafuertes, la manera alucinante y expresiva, con el dibujo exaltado de emoción de las cosas góticas, triunfa de un modo exclusivo del sereno clasicismo. Pero esta manera más parece depender de la índole de los asuntos que de una predisposición única del espíritu. Todos estos aguafuertes representan escenas de la vida española ardiente como una noche de verbena, donde el morisco aroma de una albahaca se mancha con el humo aceitoso de las fritangas de buñuelos, vida devota y sombría, jacaresca y bárbara, sensual y cruel, que tiene el contorno trágico y grotesco de esos enanos patizambos que en los cuentos de las viejas danzan al claro de luna sobre el tejado de algún viejo caserón.

---

(20) Notas de la exposición: «Las tres esposas», *El Mundo*, 6 de mayo de 1908. Nosotros subrayamos.

(21) Notas de la exposición: «Divagaciones», V, *El Mundo*, 11 de mayo de 1908.

(22) Notas de la exposición: «Las tres esposas», *El Mundo*, 6 de mayo de 1908.

(23) Notas de la exposición: «Divagaciones», V, *El Mundo*, 11 de mayo de 1908.

Toda esta vida, que aún parece sentir un lejano estremecimiento del milenio, requería para ser expresada ese buril negro y quimérico, con el cual así puede hacerse un puñal como una cruz, Ricardo Baroja ha conseguido realizar tan intensa obra de arte porque al mismo tiempo tuvo la comprensión de lo que estaba ante sus ojos y el sentimiento del signo misterioso que hacen todas las cosas, para decirnos en la línea muda de su forma el secreto de su esencia, su verdad oculta. De esta suerte fue cómo su alma de artista italiano en el gran siglo florentino pudo transformarse al contacto del alma castellana, herrumbrosa, milagrera y trágica... (24).

Por otra parte, en aquella serie de artículos hallamos ya la opinión que tenía don Ramón acerca del romance de ciegos (véase *Los cuernos de Don Friolera),* al cual opone el romance antiguo, sin que nunca éste pueda ser llamado arcaizante:

El romance donde se narran las desventuras de Doña Elvira y Doña Sol tiene una actualidad más alta, más castellana y más artística que el romance de ciego donde se cantan las hazañas del Pernales. Es tan fuerte y tan sencilla la tragedia de las dos hijas del Campeador, que el romance surge espontáneo y actual cuatro siglos después de muerto el héroe, sin que a nadie le ocurriese llamar arcaizante al anónimo poeta (25).

Estas observaciones, estos juicios, estas críticas, los nexos que Valle-Inclán establece entre pintura y literatura, son del mismo barro que las alusiones que encontramos dispersas en sus obras literarias. Para él, sólo tiene valor artístico la pintura que exhala el espíritu de los pintores florentinos o que está fuera del tiempo. En cambio, rechaza con vigor cuanto atañe al modernismo o a las modas vigentes.

Desde luego, si queremos (lo que no nos gusta por ser la obra de don Ramón más compleja y más innovadora), cueste lo que cueste, poner un membrete a Valle-Inclán, al Valle-Inclán de la primera época, ¿no le convendría mejor el de prerrafaelista?

Hay un pintor español, contemporáneo de don Ramón y a quien éste admiraba mucho (admiración recíproca); se trata de Julio Romero de Torres. Valle-Inclán, en la serie de artículos con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1908, le dedicó uno muy amplio y particularmente laudatorio. He aquí unos fragmentos:

Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta exposición, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que les hace dignas

(24) Notas de la exposición: «Ricardo Baroja», VII, *El Mundo*, 1 de junio de 1908.
(25) Notas de la exposición: «Las hijas del Cid», IX, *El Mundo*, 30 de junio de 1908.

del arte. El sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu, unida a un oculto ritmo de emoción y de harmonía, que es *el goce estético*.

Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte, no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literautra: «Nada es como es, sino como se recuerda.»

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres hay uno *que me produce emoción hondísima: aquel que lleva por título* «El amor sagrado y el amor profano». Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto *arcaico y moderno*, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo, y que no debe suponer accidente del momento histórico en que se devuelve, informando toda la pintura de una época (26).

En las líneas que acabamos de citar, aparte de las ideas platónicas del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*, encontramos otros conceptos estéticos, como son los de sus demás obras: la admiración por lo que es a la vez arcaico y moderno (lo que es distinto del modernismo), el concepto de que nada es como es, sino como se recuerda y sobre el cual volverá en otro artículo dedicado al retrato: «Para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca» (27).

En este sentido, las tropas de chalanes, los mendigos, las mujerucas de *Divinas palabras*, por ejemplo; los bufones, los ciegos, los inocentes nos parecen de un realismo tremendo y, por lo tanto, nunca han existido sino en el recuerdo de don Ramón; también la figura de don Juan Manuel Montenegro encarna de una manera muy realista al mayorazgo, tal vez un mayorazgo mucho más verdadero y verosímil que cuantos han existido por ser un recuerdo, depurado, en la mente del autor. ¿Es otra cosa el realismo de don Diego Velázquez? ¿Y el de Bruegel? Las fiestas flamencas de Bruegel son ciertamente más realistas que las fiestas que tuvo que conocer; también son más realistas los bufones de Velázquez que los verdaderos.

(26) Notas de la exposición: «Un pintor», *El Mundo*, 5 de mayo de 1908. Nosotros subrayamos.

(27) Notas de la exposición: «Del retrato», VIII, *El Mundo*, 12 de junio de 1908.

Al continuar analizando el cuadro de Julio Romero de Torres, don Ramón añade:

> En este cuadro admirable de «El amor sagrado y el amor profano» hay dos figuras de mujer que tienen entre sí una vaga semejanza, toda llena de emoción y de misterio; algo como el perfume de dos rosas, que una fuese diabólica y otra divina: la rosa de fuego y sangre, y la otra de castidad y de dolor. Y esta semejanza de tan profunda emoción parece querer decirnos el origen de uno y otro amor, y que aquellas que van a juntar sus manos son dos hermanas.
>
> Y aquel sepulcro que en término distante aparece entre ellas, nos dice en la paz cristalina y silenciosa del fondo que uno mismo será su fin. Hay un profundo sentido místico en este cuadro, donde el paisaje parece haber nacido después de una oración. Tan honda es la harmonía de este cuadro, que si un soplo de aire pudiese pasar sobre él, dándole movimiento y vida, las figuras perderían parte de su belleza y todo aquel poder religioso y fascinante, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quizá más intensas que la vida misma (28).

Aquel ambiente que tanto admira don Ramón en el cuadro «El amor sagrado y el amor profano», ¿no es el mismo que encontramos en las acotaciones de *El marqués de Bradomín?*

> Por la avenida de mirtos llega una sombra blanca. Sus manos de fantasma tocan en los cristales del mirador. El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo. Los cipreses y los laureles cimbrean con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. Algún tritón cubierto de hojas borbotea a intervalos su risa quimérica, y el agua tiembla con latido de vida misteriosa y encantada (29).
>
> El viejo jardín, en una tarde otoñal y dorada. Dos palomas se arrullan posadas en la piedra de armas, y los vencejos, que revolotean sobre la torre señorial, trazan en el azul signos de quimera con la punta negra del ala. De tiempo en tiempo, un estremecimiento recorre el jardín, y luego todo vuelve a quedar en silencio de misterio: el misterio de los mirtos centenarios, de las fuentes abandonadas, de las rosas que se deshojan en los rosales... (30).
>
> ... En el silencio de aquel jardín de mirtos lleno de gracia gentilicia, y de la tarde azul llena de gracia mística, los tritones de la fuente borbotean su risa quimérica, y las aguas de plata corren con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos, que se inclinan para besar a las sirenas presas en sus brazos. La dama, desfallecida, se sienta en el banco que tiene florido espaldar de rosales, y ante sus ojos se abre la

---

(28) *El Mundo*, 3 de mayo de 1908.
(29) *El marqués de Bradomín*, p. 123.
(30) Id., p. 143.

puerta del laberinto coronada por dos quimeras, y el sendero umbrío, un solo sendero, ondula entre los mirtos como el camino misterioso de una vida (31).

El silencio, el misterio de los árboles centenarios o de las piedras abandonadas, testigos de un pasado a la vez remoto y eterno, los escudos, los arcas, la gracia mística, la eternidad de un momento, los gestos sutiles, todo este ambiente es el de los cuadros de Julio Romero de Torres.

Don Ramón volverá a hablar de este pintor en 1912. Merece la pena citar unas de las líneas que le dedicó en el segundo artículo porque las semejanzas entre los lienzos del uno y ciertas obras literarias del otro aún aparecen más evidentes:

> Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión que del momento fugaz de nuestra vida consigue el alma, sutilizando sus lazos con la materia. Este soplo de inspiración que hace entrever la eternidad del momento y descifra el enigma de las cosas, fue el verbo de los profetas bíblicos y el numen de los artistas griegos. Porque el inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible para comprender el gesto en que todas las cosas aspiran a ser eternas, y en el cual duerme el recuerdo de lo que fueron y las normas de lo que han de ser. Romero de Torres busca esta alusión misteriosa y sutil que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido de la vida. Con arte suprema compone, dibuja y pinta, y así reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una sola alusión cargada de significados. Tal es el hermoso lienzo que se llama «Consagración de la copla», todo lleno de una emoción litúrgica, como una gran patena de oro claro (32).

Las similitudes entre la pintura de Romero de Torres y las primeras obras de Valle-Inclán o, mejor dicho, entre sus intenciones pictóricas y literarias parecieron tan bien establecidas que hasta se habló de una posible influencia del escritor sobre el pintor. Esta tesis la sostiene Pedro Massa en el libro que consagró a Romero de Torres:

> Una de las voces literarias que más hondamente trabajaron y conformaron la estética y la espiritualidad de Julio Romero fue —ya lo apuntamos más arriba— don Ramón del Valle-Inclán con sus primeras obras...
>
> ... si recordamos las páginas valleinclanescas y nos fijamos en seguida en *Musa gitana*, en *Angeles* y *Fuensanta*, en *El retablo del amor*, en *Nieves*, veremos que hay una estrecha relación es-

---

(31) *El marqués de Bradomín*, p. 157.
(32) Romero de Torres, *Nuevo Mundo*, Madrid, 30 de mayo de 1912.

piritual entre novelas y cuadros; mejor, entre clima novelesco y pictórico, entre actitudes, paisajes, expresiones y símbolos, todo lo cual nos lleva a la conclusión de que la lectura de las primeras obras de Valle-Inclán remachó y como completó aquellas *impresiones —e inspiraciones— que trajo de Italia* Romero de Torres. En una palabra: si quisiéramos señalar, restrictamente, los dos influjos más positivos en la manera de Julio, sin duda, acertaríamos nombrando a Leonardo de Vinci y a Valle-Inclán, dos fuerzas que, en realidad, se funden en una sola, ya que el gallego, a su vez en lo formal, siguió en su juventud los pasos del Divino, que es como llama a Leonardo en una de sus *Sonatas* (33).

Como lo hicimos más arriba, Pedro Massa cita una serie de ejemplos sacados de las *Sonatas*, ejemplos que ponen de relieve esta similitud de clima y de impresiones; luego concluye:

> En verdad que ningún artista contemporáneo podía influir en Romero de Torres más ancha y hondamente que Valle-Inclán; que se dijera presenta en literatura (por lo que a las formas atañe, sobre todo) muchas de las cualidades y perfiles que ofrece en su arte el pintor cordobés. Valle-Inclán ama lo arcaico, lo simbólico, la vieja y fastuosa palabra por su belleza en sí, con prescindencia de su significado. Adora lo estático —que es lo eterno y lo lleno de fuerza, según él—, y por ese camino de quietudes ardientes desembocamos en lo exquisito y sensual, que algunos llaman decadentismo, aforrado de blandas lascivias.
>
> Valle-Inclán, pese a su regusto renacentista, fue romántico por el furor sofrenado de sus pasiones y por aquella su deleitosa evocación de la época merovingia, vocablo que tanto menudea en su prosa y por el que se dijera usó fosca guedeja, en su juventud, sólo para aplicarle el dilecto término. Valle-Inclán gusta de llegar a lo místico por caminos de extática sensualidad; entrevera, en sus relatos, conjuros, echadoras de cartas, saludadoras, brujas; la mujer —su punto más entrañable de tangencia con Romero de Torres— ocupa papel principalísimo en su obra, y, en suma, si Julio Romero trae a la pintura española una Andalucía inédita hasta él, Valle-Inclán trae al arte —lo expresa muy bien Azorín—, «esta sensación de la Galicia triste y mágica, este *algo que vive y que no se ve,* esta difusa aprensión por la muerte, este siniestro presentir de la tragedia, esta vaguedad, este misterio...» (34).

Ahora bien, sin estar totalmente de acuerdo con lo que dice Pedro Massa a propósito de la obra de Valle-Inclán, las tangencias, tal como las pone de relieve, nos parecen ciertas. Pero ¿quiere decir esto que Julio Romero de Torres recibió la influencia de don Ramón sólo por leer sus libros? Tal afirmación nos parece algo arriesgada. Esta última

(33) Pedro Massa, *Romero de Torres,* Luis D. Alvarez, Buenos Aires, 1947, p. 77.
(34) Pedro Massa, op. cit., pp. 78-79.

observación no significa que las ideas estéticas de don Ramón no pudieran influir en las de Julio Romero de Torres, quien, como ya lo hemos dicho, admiraba al autor de las *Sonatas* y nunca negó lo que le debía (35).

Sin embargo, hay una observación de Pedro Massa que tiene que llamar nuestra atención: es cuando habla del viaje a Italia y del influjo posible de Leonardo de Vinci, nombrado también, y muchas veces, por don Ramón; acordémonos aquí de las demás referencias de Valle-Inclán a los pintores italianos que recordamos al principio de este artículo, y más precisamente a los primitivos y a la escuela florentina.

Acaso sea otro crítico de arte quien vaya a ponernos en el camino; se trata de A. M. Campoy; en un artículo aparecido en *A B C* fue el primero, que sepamos, en hablar, a propósito de Romero de Torres, de prerrafaelismo, y cita a Valle-Inclán:

> Y cuando Romero de Torres se decide al acto más revolucionario que era posible en el Madrid de la primera anteguerra europea, que fue desdeñar el luminismo sorollista y volverse a un prerrafaelismo que él caracterizaría a la cordobesa, pinta «La consagración de la copla», cuya disposición compositiva, sus símbolos, las magistrales cabezas y su ambiente, dan lugar a la revelación de un pintor capaz de crearse un mundo personal tan alejado de nuestra inmediata tradición, como del todavía cercano impresionismo. Sólo Valle-Inclán —que por algo era genial— señala en Romero de Torres «algo desusado en la pintura española», y cuando advierte en él «la expresión de la línea y la noble armonía de la composición», además de su «condición suprema de poesía y misterio», ¿qué hace sino *significar todo lo que era el simbolismo prerrafaelista?* A la luz de esta apresurada reflexión es fácil que de ahora en adelante veamos en Julio Romero de Torres a un pintor distinto y opuesto a lo que creíamos. Ahora realmente es cuando vamos a descubrir al primer simbolista de España (36).

Estas observaciones de A. M. Campoy nos parecen del mayor interés porque nos permiten matizar el juicio de Pedro Massa. En efecto, en vez de hablar de una posible influencia del escritor sobre el pintor, ¿no sería mejor hablar de convergencia? Dicho de otra manera, si Romero de Torres puede ser considerado como perteneciente a la corriente prerrafaelista, ¿no cabrá también Ramón del Valle-Inclán dentro de aquel movimiento?

Recordemos unos rasgos del prerrafaelismo: respecto a lo na-

---

(35) Además de un cuadro que le regaló Julio Romero de Torres, Valle-Inclán tenía en su biblioteca un libro dedicado al pintor (*Julio Romero de Torres*, Biblioteca Estrella, Tipografía Artística Cervantes, sin fecha) con la dedicatoria siguiente: «A D. Ramón del Valle-Inclán, mi maestro y mi amigo. — J. Romero de Torres».

(36) *A B C*, 9 de diciembre de 1972, p. 69.

tural, a la manera de los florentinos, los temas que son el ánima misma del cuadro; recurso a temas contemporáneos que expresan problemas morales o a temas sacados de la historia y de la literatura (Rossetti sacará muchos de sus temas del medievalismo; los temas shakespearianos, como *Ophelia*, de John Millais, etc.). Pues bien, estos temas los hallamos en las primeras obras del autor de las *Sonatas*.

Y el empleo de los colores en las acotaciones: el verde, el azul (tantas veces considerado como el color de los modernistas por excelencia), ¿no son los colores de los prerrafaelistas?

Y el ambiente arquitectural; las fuentes, los escudos, los arcos, que tantas veces aparecen en el término lejano de la escena o a través de una ventana, ¿no es la misma composición que encontramos en los cuadros de los pintores de aquel movimiento?

Pensamos aquí en otro cuadro que recuerda el ambiente de don Ramón: *Tobías y el ángel* (Museo de Arte Moderno de Madrid), de Eduardo Rosales. Por su ambiente, su estructura, su armonía, ¿no pertenece este cuadro al prerrafaelismo?

El mismo término de prerrafaelismo aparece, por lo menos una vez, bajo la pluma de don Ramón en uno de sus artículos de crítica de arte, donde condena a Chicharro precisamente con relación a los criterios del prerrafaelismo:

> Yo diría que el señor Chicharro se acerca a los altares prerrafaélicos más como acólito que como sacerdote consagrado y ungido. Los misterios del culto le están vedados... (37).

Es cierto, además, que don Ramón conocía perfectamente aquel movimiento, ya que dentro de sus numerosas lecturas figuraba la de Ruskin, cuyas obras estaban en su biblioteca (38).

A la luz de estas observaciones, de lo que escribieron estos críticos; al comparar la obra de don Ramón con la de Julio Romero de Torres, al ver cuantas alusiones hace a la pintura dentro de su obra misma, al estudiar su concepción plástica, nos parece que el problema de las relaciones entre don Ramón y los movimientos citados tiene que estar planteado de otra manera y que hay que dejar esto del modernismo para profundizar sus relaciones con el prerrafaelismo.

Al terminar este artículo quisiéramos agradecer a don Carlos del Valle-Inclán su ayuda; nos permitió consultar su archivo y nos enseñó documentos sin los cuales no hubiéramos podido sacar a la luz este trabajo.—*RODOLPHE STEMBERT (9 rue des Aubépines 6751 Robelmont. BELGICA).*

(37) *El Mundo*, 6 de mayo de 1908.

(38) Como lo confirma Carlos del Valle-Inclán.

# Sección bibliográfica

PERE BOSCH GIMPERA: *La América pre-hispánica,* Editorial Ariel, 269 páginas + 91 figs. + 37 fotos. Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1975.

En la reseña que publiqué hace unos años del último libro de don Pedro Bosch Gimpera *(Anales de Antropología,* IX: 300-302, México, 1972) decía textualmente: «Es de lamentar que los trabajos más amplios e importantes [de don Pedro Bosch], los conozcamos en francés e italiano, sin que los originales en castellano de esas obras hayan sido publicados ni antes ni después de la aparición de las traducciones, cuando el público lógicamente más interesado en ellos, debe ser el de habla española».

Afortunadamente, ese entuerto, ese error y esa ingratitud han quedado subsanados al publicarse el libro que vamos a comentar, y al hacerse, además, en la Cataluña que le vio nacer, aunque ello haya sido tras su fallecimiento. Con un *Prólogo* del que ha sido su primer discípulo, el doctor Pericot, y con la ayuda y el cuidado de Ricardo Martín —otro miembro más joven de la misma escuela— se ha publicado, al fin, en Barcelona, la versión española de *L'Amérique avant Cristophe Colomb,* publicado en París, por Payot, en 1967. Debemos decir, sin embargo, que esta *América pre-hispánica* no es el original castellano de la edición francesa, sino, en realidad, un nuevo libro, absolutamente remozado, al que hay que situar dentro de una línea de constantes perfeccionamientos y cuyos orígenes hay que llevar, al menos, treinta años atrás.

El hecho de que el infatigable y juvenil don Pedro Bosch Gimpera, nos haya dejado ya para siempre, proporciona al comentarista la ocasión de evaluar su obra —esta obra— en el contexto de toda su vida. Porque toda su vida puede decirse que es una constante y que en esa constante su «americanismo» no es accidental o, mucho menos, superfluo. Don Luis Pericot en el Prólogo del libro lo explicita con claridad al decir: «Espero que la escuela del profesor Bosch Gimpera no descuidará nunca esta rama americana de investigación que ha de situarla en una postura universalista frente a las apasionantes polé-

micas sobre los complejos culturales que el Nuevo Mundo plantea» (página 5).

En efecto, el americanismo de Bosch Gimpera puede explicarse como una respuesta a la circunstancia —desgraciada circunstancia para él y para nosotros— que le llevó al exilio hasta el fin de sus días. México, que fue el país que le acogió y le facilitó los medios para proseguir su incansable tarea, recibió a cambio ese «americanismo» hecho con «alegría y optimismo», como dice Pericot, proporcionándole una de las más integradas y originales visiones de la prehistoria del Nuevo Mundo.

Pero más allá de esta explicación circunstancial del «americanismo de don Pedro, hay que contemplar la concepción universalista de la Prehistoria defendida por el profesor Bosch desde sus primeros libros. La publicación en 1927 de su *Historia de Oriente* (Sucesor de Juan Gili, Barcelona) dentro de la *Historia Universal* dirigida por Eduardo Ibarra y Rodríguez, y de la obra colectiva *Las Razas Humanas* (Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona) con las colaboraciones de Luis Trías de Bes, José de C. Serra-Ráfols, José María Batista, Alberto del Castillo, Luis Pericot y el propio profesor Bosch, nos dan la clave de esa visión universalista que llega hasta sus últimos artículos y libros y en cuyo manejo erudito era maestro indiscutible e indiscutido en todo el mundo. En mi opinión, las raíces del americanismo de Bosch Gimpera hay que situarlo en esas primeras visiones universalistas de las obras mencionadas, allí mismo donde hay que situar el americanismo de Luis Pericot y de toda la «escuela» del profesor Bosch.

En concreto, sin embargo, yo diría que el primer eslabón de la cadena que llega hasta el libro que hoy comentamos se inicia con el artículo publicado en 1948 en *Acta Americana* (vol. VI; pp. 1-16): «Sobre problemas de la Prehistoria americana»; se continúa con el estudio: «Asia y América en el Paleolítico inferior. Supervivencias» *(Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata* (vol. 1, 49-76, México, 1958), con los capítulos sobre América de *L'Homme avant l'écriture,* de A. Varagnac (A. Colín, París, 1959) y «La Prehistoria y los orígenes del hombre americano» *(Origens do Homen americano,* São Paulo, 1961); para culminar en *L'Amérique avant Christophe Colomb* (París, Payot, 1967) y en el volumen: «L'América precolombiana», tomo VII de la *Nuova Storia Universale del Popoli e delle Civiltá* (Torino, 1970).

En términos generales podemos decir que los libros de 1967, 1970 y 1975 guardan una misma estructura. Explícita o implícitamente se hallan divididos en dos partes de desigual proporción: una primera,

dedicada al estudio de la Prehistoria propiamente dicha y una segunda, en la que se ocupa de las altas culturas. En el caso concreto del libro que comentamos, los siete primeros capítulos (174 pp.) corresponderían a la primera parte, mientras los cinco siguientes (96 pp.) tratarían de problemas concernientes a las altas culturas americanas, así como a poblamiento, orígenes del arte, etc. En consecuencia, podemos concluir de esta primera apreciación de las proporciones de la obra, que se trata de una exposición histórica de las culturas de la América prehispánica, visto bajo el prisma de un prehistoriador, es decir, considerando el desarrollo de los pueblos del continente americano como una gran unidad, en la que las primeras etapas requieren un análisis más minucioso quizá, que las más avanzadas, en función de su singular importancia para entender el conjunto, no dejándose deslumbrar por la extraordinaria brillantez y complejidad de las grandes civilizaciones inmediatamente anteriores a la llegada de los españoles, o por el esplendor, belleza y perfección artística del período clasicista del primer milenio después de Cristo.

La Introducción del libro a la que titula: «Los estudios americanistas» y cuyo texto viene a ser básicamente el de la edición de 1967, prueba hasta qué punto su conocimiento del mundo americanista es profundo, directo y no meramente ocasional. Esa introducción, como el desarrollo de toda la obra tiene su reflejo y apoyatura en la Bibliografía final, que ha crecido considerablemente sobre la del libro de 1967, pasando de las 24 páginas de aquél a las 92 páginas del libro actual, poniéndose al día en la mayor parte de los campos cubiertos por ella.

En el capítulo primero: «Las glaciaciones y los caminos», el tema del desfase cronológico entre los fenómenos climáticos en el Viejo Mundo y en América, tema tan querido del profesor Bosch, ha sido desarrollado en esta ocasión hasta sus últimas consecuencias, especialmente en la figura 4. En el capítulo 2 («Dos tradiciones del Paleolítico americano») se sintetizan las ideas expuestas en los artículos antes citados, en el sentido de definir la cultura de láscas y nódulos y la de los cazadores superiores, como dos tradiciones que se superponen cronológicamente y sobreviven tanto en América del Norte como en Sudamérica.

El tema del capítulo 3 («Arte Rupestre») también fue uno de los más queridos para don Pedro. Desde que en 1964 lo plantea en términos amplios en un artículo publicado en *Anales de Antropología* («El Arte rupestre en América»), ha sido constante su interés por él, y es, sin duda, gracias a ese interés como se han multiplicado los Congresos Internacionales de Arte Rupestre Americano —de los que re-

memora Pericot algunos de ellos en el Prólogo citado— los que servirían de estímulo a su vez para nuevas actividades y descubrimientos en todo el continente. La síntesis que se ofrece del tema, en este capítulo es, sin duda, una de las mejores aportaciones del libro.

Los capítulos siguientes, 4 y 5, se van a ocupar del Mesolítico y de las Culturas Esquimales, tomando como idea central, la de evolución y supervivencia, una de las ideas que forman parte de la estructura central de toda la obra.

Finalmente, «La revolución agrícola» (cap. 6) y «Las culturas *neolíticas* de los Estados Unidos» (cap. 7) vienen a cerrar la primera parte de la obra, aunque en este caso no constituya una división independiente del libro.

De la última parte de esta obra, en la que se trata brevemente de «las altas culturas mesoamericanas» (cap. 8) y de «las altas civilizaciones andinas» (cap. 9), los capítulos más interesantes son los que se refieren al problema de los orígenes americanos (caps. 10 y 11), tema al que se había referido el autor en varias ocasiones anteriores y que por requerir un conocimiento tan erudito como universal de las culturas y civilizaciones antiguas y muy especialmente de las asiáticas, el profesor Bosch Gimpera hacía siempre un tratamiento magistral.

He aquí, pues, que al cabo de un prolongado exilio don Pedro Bosch vuelve nuevamente a su antigua y añorada patria: lástima grande que haya sido un año después de su muerte. Estoy seguro de que este tardío regreso de don Pedro constituirá una verdadera sorpresa para muchos —los que no siguieron su producción americanista durante el exilio— y, sin duda, una nueva victoria sobre todos, porque la obra que nos ha legado es la culminación de una línea de interés que llena la mitad de su vida intelectual: por su originalidad, erudición y ponderación es un libro que se hará ampliamente popular y prolongará hacia el futuro el fecundo magisterio del profesor Bosch Gimpera.—*JOSE ALCINA FRANCH (Dep. de Antropología de América. Fac. de Historia y Geografía. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

JUSTO JORGE PADRON: *Los círculos del Infierno.* Selecciones de Poesía Española, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1976.

En este nuevo libro, empavorecido y desolado, consigue Justo Jorge Padrón una poesía temáticamente compleja y metafóricamente rica, seguramente lo más importante de lo alojado en sus tres volúmenes, con haber sido los dos anteriores *(Los oscuros fuegos* y *Mar de la noche)* muestras de interés.

Temáticamente compleja la poesía de *Los círculos del infierno* porque se asocian, con acierto de poeta auténtico, los sentimientos personales de desesperación y amargura a la temerosa comprensión de un mundo abocado a la ruina. Libro quizá de crisis espiritual, en función de avenamiento o catarsis, se alza con el desaliento colectivo de una existencia angustiosa y cercada. Hay puntos de evidente contacto con la filosofía existencialista, como el pantano del absurdo y el escotillón del suicidio y si, sartrianamente, el infierno son los otros, en muchos de los poemas de Jorge Padrón el infierno es el propio sujeto. Es claro que en estos círculos del infierno nada tiene que ver el Dante; no es una visión religiosa ni medieval, no es tampoco una visión romántica. Un solo rasgo romántico me parece encontrar en todo el libro, como luego señalaré.

Metafóricamente rica la poesía de *Los círculos del infierno* porque la simbología que maneja y las asociaciones a que acude son acopiadas por una imaginación propensa a las alucinaciones. El poeta ve visiones, cabe decir, pero estas visiones parten de tremendas realidades y manejan materiales reales, también, aunque muchas veces monstruosamente deformados. Para este lenguaje tropológico, Justo Jorge Padrón resucita recursos del surrealismo («escupen miles de ojos»; «entre nosotros crecen mares de vidrio negro», y tantas otras posibles muestras) como son la enumeración caótica, las imágenes deprimentes, la falta de relación lógica en muchas de ellas, los paisajes cataclismales, juegos de espejos, evasiones a la locura, la reacción ante la hipocresía, la rutina o el tedio, etc. Sin embargo, no puede decirse que se trate de un libro surrealista, sólo que usa algunos de sus procedimientos. Parece claro el impulso que esta poesía recibe de la de Aleixandre, sobre todo de aquella parte más *sombría* de su gran obra. Citemos como ejemplo la presencia del poema «Arcángel de las tinieblas» (abismo, pavor, humo abisal, infierno, aves nocturnas, plumas pegajosas...), de *Sombra del Paraíso.* Como Aleixandre en ese libro, Justo Jorge Padrón no es enteramente surrealista y, como él, presenta zonas de gran belleza, aun cuando se mantiene en tonos de mayor desolación y más rotunda negatividad.

Hay un elemento imaginativo reiterado en estos poemas hasta el punto de dejar sobre ellos planeando su sensación contagiosa: es lo putrefacto. Parece como si todo —materia, vida, sociedad, costumbres— tendiera a pudrirse, a corromperse. Y a esta sensación contribuye el empleo de metáforas en que aparece una humedad séptica. En los cuarenta y dos poemas que integran el volumen, no menos de veinte ejemplos de esta clase es posible citar, lo que da señas de su frecuentación casi obsesiva. Contra lo que puede ser en la filosofía

presocrática, lo húmedo no comporta en estos poemas vida latente, sino podredumbre, viscosidad infecta.

Algo semejante acontece, en menor grado, con la asunción genérica que a veces se pone de manifiesto. «Soy el hombre: yo soy todos los hombres», dice el poeta, y en cierto modo es verdad, ya que muchas reacciones de asco y desesperación resultan compartibles. Pero si la voz se alza como «una frágil queja / de muchos otros hombres que ya han muerto», no conlleva la emoción de sentirse tránsito o puente unitivo de la especie, sino que vibra lacerada por la constatación de un general caos destructor.

El pesimismo existencial de esta poesía tampoco puede ser más dramático: la especie humana no está sólo dejada de la mano de Dios, sino odiada por él, lo que ennegrece el humanismo y la teología.

El libro presenta una construcción perfecta y una elaboración muy cuidada, demostrando que no es un desgarrón romántico, sino una lúcida reflexión. Se organiza en cuatro apartados. Los extremos: primero y cuarto, tienen cada uno seis poemas. Los medios: segundo y tercero, quince poemas cada uno. Los extremos: apertura y cierre, son las «Mutaciones» y los «Laberintos», esto es: en lo que el hombre se convierte y donde el hombre se enreda y extravía. Los medios son las «Visiones» y los «Infiernos», esto es: lo que ve y lo que sufre trágicamente, existencialmente.

A través de las «Mutaciones», el hombre, degradado, cree sentir su transformación en monstruosas presencias animales. Es inevitable el recuerdo de *La metamorfosis,* de Kafka.

El caos alucinante de esos primeros poemas se torna más claro y de fría comprensión en las «Visiones» del amor, del sexo, de la infancia, de la muerte.

La locura, el paso aniquilador del tiempo, la venganza, la soledad, la desesperanza, el tedio, van cercando infernalmente en los poemas de la tercera parte, donde hay una pieza que resulta, en cierto modo, paradigmática. No es que sintetice los valores de todo el libro ni aun que represente íntegramente su tesitura, pero sí en buena medida, siendo además uno de los que me han motivado, en esta lectura, mayores sugerencias: «El suicida», se titula, tema ya de por sí existencial.

En «El suicida» hay acumulaciones en la visión de la muerte. Comienza concibiéndola como una inyección —que puede ser la del envenenamiento, la de la droga o la simbólica de la muerte misma— que se activa «con la última esperanza» (resulta obvio que el suicida es un desesperanzado o desesperado). Se alude luego a los recuerdos que, sin duda, se agolparán a última hora en la mente del suicida.

«Ya vienen a los lejos las aves y los álamos». Es un acierto este verso melancólico y dulce para tan trágica evocación. Corrobora el propio poeta este adjetivo que acabo de emplear cuando dice que «entran todos los rostros, la dulce geografía». Se supone que donde *entran* los *rostros* es en el recuerdo del suicida a punto. Y allí ingresan *todos:* las gentes queridas o aborrecidas, compañeras del viaje vital en trance de arribada. Y también el entorno físico, mas éste no en su totalidad, sino sólo en la parte de «dulce geografía»; el suicida selecciona los recuerdos y escoge el más grato como escenario último. Entonces, «se estremecen los ríos», pero no son los de la dulce geografía evocada, sino los «oscuros de su cuerpo», porque la muerte próxima está ya actuando sobre el organismo del suicida. A seguido, en un verso plenamente surrealista, se nos dice que aquel ser «oye un imperceptible lento viaje de agujas». La primera absurdidad surrealista consiste en que si algo es *imperceptible* no se puede *oír.* En cuanto a «lento viaje de agujas» es una elocución intuitiva que, lógicamente, no dice nada, pero que suscita numerosas asociaciones, convirtiéndose, por ende, en imagen poéticamente válida. La muerte está avanzando, luego es un *viaje.* Y avanza poco a poco (el suicidio debió de ser por veneno, y volvemos a la inyección), luego el *viaje* es *lento.* La presencia de las *agujas* se asocia con las punciones del dolor mortal y, más lejanamente, con los mecanismos que dan a los trenes encauces, que en este caso serían, simbólicamente, hacia vías muertas. Continúa la impregnación surrealista en los dos elementos que cubren ambos hemistiquios del alejandrino siguiente: «una burbuja helada, un espejo y su sombra». No olvidemos que aún están estos elementos dentro del campo auditivo del suicida, que se abrió con el verbo inicial del verso anterior. ¿Cómo se puede oír una *burbuja helada?* Estallando ésta físicamente, en el proceso mortal que el organismo está desarrollando. ¿Y cómo un *espejo o su sombra?* Con la presencia repentina y tal un grito último de cuanto el moribundo fue o quiso ser, y se frustró.

No podemos detenernos en todos los versos del poema, aunque lo merezcan; pero hemos de avanzar y pasamos a la asociación que se hace de la muerte con «el incendio de un bosque». Es, ciertamente, una bella asociación que se continúa diciendo que «remonta ese humo por los ojos». En efecto, quemado el bosque del cuerpo por la muerte, la agonía nubla los ojos como un humo. Aún más fisiológicamente terribles son los versos siguientes, en los que el poeta —o el suicida— ve cómo revientan las venas y lo vasos sanguíneos. La muerte ha triunfado ya, y la putrefacción o incendio del bosque corporal motiva que, en visión poética, los dientes salten como «borrascas de

piedras verticales» pero, dramáticamente, donde apuntan es al corazón del suicida —o del poeta—.

Junto a este terrible poema de acabamiento —que he comentado a guisa de muestra—, el poeta coloca otro de esfuerzo y superación: «Aviso al caminante». Mutilado —con tremendas mutilaciones físicas a las que se da valor moral—, disminuido quizá por compulsiones exteriores, el hombre pugna por subsistir.

A través de «Los laberintos» —última parte del volumen—, el poeta se siente extraviado, perdido el hombre sin remedio. Espejos abismales, escaleras absurdas, sombras multiformes, túneles invadidos, llantos de dimensión diluvial y genérica. Es frecuente hallar en estos poemas —y, en general, en los de todo el libro— una zoología monstruosa —no por grande, sino por rara— y unas imágenes que a veces —también aleixandrinamente— van de lo minúsculo: el insecto, a lo cósmico: los planetas, así como una muy surrealista tendencia a los miembros humanos amputados, exentos y con vida propia: manos cortadas, arterias iracundas, ojos agonizantes, huesos empuñando látigos, dedos crepitantes. Estas porciones anatómicas que en un determinado poema acosan al poeta, se ven de súbito ayudadas en su hostigamiento por un agente inmaterial: la maldición. El ser acezante por el asalto de elementos físicos, lo es también por un elemento de estirpe metafísica: se siente signado por un destino maldito. Quizá sea éste el único rastro romántico en un libro implacable, casi frío a veces en su implacabilidad.

Poemas en verso alejandrino o endecasílabos blancos se alternan con otros de versificación irregular, aunque siempre cuidada. Es indudable que no hay expresión poética lograda y eficaz si no se cuida la forma. El libro ha sido prologado por Artur Lundkvist, el poeta y académico sueco que tantas pruebas ha dado de su interés por la poesía española. Estamos, en resumen, ante un espléndido libro, sobrecogedor en muchos momentos, exponente de un poeta con voz propia e importante, de primera línea en el panorama de nuestra poesía actual.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).*

ROMAN LOPEZ TAMES: *La narrativa actual de Colombia y su contexto social,* Colección «Castilla», Universidad de Valladolid, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1975, 230 pp.

El profesor Román López Tamés, hombre inquieto y de muchos saberes, después de una larga estancia en América y de varios años de docencia en las Universidades americanas, con varias publicaciones,

entre las que destacamos la del «Estado Libre Asociado de Puerto Rico» (Universidad de Oviedo, 1970), publica ahora su tesis doctoral.

Antes de entrar en la materia de su tesis sobre la narrativa actual de Colombia y su contexto social, el profesor Román López Tamés hace un amplio repaso de las relaciones entre los actuales estudios sobre literatura y sociedad. La primera tarea que se le presenta al autor es analizar la relación que pueda existir entre las dos realidades, que son: la sociedad y la obra de ficción. ¿Es la novela un trasunto de la vida, un espejo en el camino, como se ha dicho tantas veces?

Desde A. Castro hasta Goldman, en *Literatura y Sociedad,* y Arnold Hauser, en *Historia social de la literatura y el arte,* y R. Escarpit, en su *Sociología de la literatura,* y J. A. Maravall, en *El mundo social de la Celestina,* sin omitir los antecedentes ya lejanos de Taine y de Zola, en *Le roman expérimental,* se han hecho esfuerzos evidentes para demostrar que la creación literaria responde a una sociedad determinada.

En algunas épocas y en ciertos momentos no se puede negar que esto es cierto. En este caso, el profesor Tamés puede afirmar que: «Para el conocimiento de Colombia hemos escogido la narrativa como un modo de acceso a la realidad social», ya que la novela ofrece allí un testimonio inmediato.

La narrativa colombiana es un documento, como lo fue la novela del naturalismo del XIX. El valor testimonial de la novela colombiana hace que esta misma novela sea un instrumento inmediato de denuncia, por lo cual cumple una función social evidente.

Del mismo modo que la literatura en determinados períodos puede ser documento autobiográfico, por ejemplo en el romanticismo, la narrativa puede ser también testimonio social, y casi podríamos decir que historia estilizada. Quienes han criticado el monumental libro de Arnold Hauser, únicamente ponen una objección a su teoría de la historia social de la literatura y del arte: si en algunas obras literarias se refleja la sociedad, en cambio en otras creaciones artísticas no existe el menor reflejo del contexto social.

El acierto del profesor Tamés es haber sabido escoger una narrativa que fuese reflejo fiel de una realidad que el mismo conoce, y que tiene plena correspondencia con la obra literaria.

Esto no invalida la teoría de Schiller, cuando dice que: «la representación poética, por el hecho de ser absolutamente verdadera, no puede coincidir con la realidad». Recordemos que nuestro Zorrilla solía repetir con frecuencia que: «La verdad del arte no es la verdad de la naturaleza.» Y añadamos nosotros que tanto Schiller como Zorrilla eran románticos idealistas.

Lo cierto es que a través de un trabajo intenso sobre la lectura de un centenar de novelas y el conocimiento directo de la realidad, el profesor Tamés nos va mostrando la urdimbre de ese confuso y múltiple contexto social colombiano. Las novelas son del altiplano boyacense y cundinamarqués, del petróleo de Barrancabermeja, de las esmeraldas de Muzo, Chibor y Somocondo, de la zona bananera, del café, de las minas de Chocó y Antioquia. También se vale para su estudio de las novelas de la costa del Caribe y de los Llanos, donde hay mucho folklore, fiestas y costumbres de la sociedad agraria.

En este sentido el profesor Tamés obra como escritor, como crítico, como psicólogo y antropólogo, lo que le permite diversos enfoques acerca del país que tan bien conoce, y al mismo tiempo evidencia ante el lector, con ejemplos literarios, la realidad que quiere mostrar. No cabe duda que hubiera podido trabajar sobre una sola obra como *Cien años de soledad*, de García Márquez, o sobre *La gallina ciega*, de Ponce de León, o *Siervo sin tierra*, de Eduardo Caballero Calderón, pero ha preferido un material vario, más heterogéneo, que le ha permitido encontrar dos tópicos propios del país: la soledad y la violencia. Ramón López Tamés ha leído estas cien novelas documentales, pero su tarea va más allá de un estudio de los textos narrativos desde un conocimiento sociológico, histórico y económico sobre Colombia. Se completa con la vivencia del país. Como buen antropólogo y sociólogo de la literatura, ha vivido varios años en el altiplano andino y ha recorrido el país por Antioquia y Caldas, el Valle de Cauca, Santander, los Llanos Orientales, el Caribe y la costa del Pacífico. Hombre vital, ha experimentado en la tierra lo que ha leído en la novela, y con razón podría decir: «Yo lo he visto.» Con estos antecedentes ya puede adentrarse en la confrontación de literatura y sociedad.

Lo primero que se hace evidente es el tema de la soledad, la soledad del hombre colombiano en medio de un espacio excesivo, la desolación de una naturaleza inmensa, que plantea la relación de hombre y entorno. En segundo lugar, lo que el autor llama la soledad de las razas, en que se analiza el mestizaje, y la soledad de la raza negra, india y blanca. Esto le lleva a un estudio pormenorizado de la formación de la familia, con la costumbre de la casa grande y «la casa chica», que responde al matrimonio legítimo y a la unión libre y concubinato, que tanto tiene de común con el estado de cosas de un Brasil estudiado por Gilberto Freyre en su *Casa grande e senzala*.

Todo un costumbrismo familiar colombiano se refleja en la narrativa, con el temor del incesto y de la consanguinidad, al tratar de

mantenerse intacta la raza blanca, y los problemas del aislamiento y la falta de trabajo de las otras razas no integradas, que es el verdadero cáncer del país.

Con el título de *La soledad del padre,* Román L. Tamés estudia el hecho de los hijos sin padre que aparecen en la narrativa colombiana, al tiempo que analiza este problema en la realidad del país. La frecuencia de las uniones libres monógamas y polígamas, el tipo macho del gamonal que ignora el número de sus descendientes, la vieja dicotomía de la casa grande y de la casa chica, la independencia forzosa de las mujeres y la irresponsabilidad de los hombres, da por resultado una proliferación de hijos ilegítimos, esos «gamines» que llenan la calle, una enorme masa de niños que van y vienen por la ciudad en total abandono. Este sería el resultado de una subcultura de la pobreza.

Si como dicen algunos sociólogos, parece que el proceso de madurez de una colectividad supone la permanencia del padre después del acto de la reproducción, es natural que el profesor Tamés pueda aventurar la siguiente hipótesis: «Si en la más elemental construcción de la personalidad interviene el afecto materno —confianza en sí mismo, desarrollo afectivo desde la raíz—, y el padre, cuya presencia impone al niño dimensiones sociales: normas morales, capacidad para el esfuerzo y la colaboración, responsabilidad, se puede pensar, desde su carencia de tutela masculina y generalmente femenina, cómo será el adulto que de este niño nace. Sus atributos han de ser la insensibilidad moral, la frialdad afectiva, la marginación de tareas, la indiferencia en cuanto a los valores de vida y muerte del Otro. Es consecuentemente uno de los puntales de la violencia que con varios rostros han asolado y azota hoy al país.

En el último subcapítulo de esta serie de la soledad, que titula «Más de cien años de soledad», el profesor Tamés estudia el desasosiego del americano por manifestar una fisonomía original, y al mismo tiempo un aspecto de la mímesis que caracteriza la vida colombiana, y que se manifiesta en los viajes a Europa, para llegar a la conclusión de la inadaptación al viejo mundo, y a la vez a su propia patria.

El estudio de la violencia en la narrativa nos lleva a una apreciación elemental del nacimiento de la violencia en el enfrentamiento de conservadores y liberales durante el XIX y el encuentro de la guerra de los mil días. Posteriormente, tanto las novelas como los libros de historia política, nos dicen que la violencia más extrema se inicia en 1946 con la pérdida de los liberales del poder. La represión contra

ellos es la primera etapa de la gran violencia del XX. Baste decir que Colombia tiene el mayor índice de homicidas del mundo.

Esta realidad tan inmediata, tan hiriente se impone al narrador. Se ha comparado con la novela mejicana. Pero, según el profesor Tamés hay algo que separa la novela mejicana de la Revolución de la mejicana: en Méjico hay la conciencia y el orgullo del cambio que el país lleva a cabo. Es una violencia que tiene la finalidad de transformar al país, mientras que la violencia colombiana no tiene finalidad. La novela de *Viento seco,* de Daniel Caicedo, es un auténtico ejemplo de lo que se intenta demostrar.

A continuación, Román L. Tamés trata de analizar otras causas de tal violencia. Junto a los odios políticos, está el hambre campesina y de los enormes cinturones que rodean las ciudades. Siendo grande la penuria de alimentos, hay desnutrición y odio, junto a depresión y desidia. Ya Josué de Castro en su *Geopolítica del hambre* había señalado las consecuencias del hambre y la agresividad que se desprende de ella. Si a esto se une el alcohol y un substrato aborígen de larga tradición de crueldad, pueden explicarse las explosiones de violencia. Véase, también, el libro del sacerdote Camilo Torres *La violencia y los cambios socioculturales en las áreas rurales colombianas.*

Al llegar a este punto, Román L. Tamés se permite una larga digresión interesante que debe tenerse en cuenta, porque nos indica que el autor no se circunscribe a un mero papel de informador objetivo. También indica posibilidades de reforma, al señalar su propia ideología. Si al mostrar el hecho de los «gamines» abandonados, había aventurado la hipótesis de cómo sería el adulto, indicando con ello la censura de esta situación, ahora R. Tamés afirma: «Nada más falso que la agresividad innata del hombre... El hombre está excepcionalmente dotado para la educabilidad y la naturaleza humana es lo que el hombre aprende a llegar a ser como ser humano. La historia evolutiva del hombre es claro ejemplo de cooperación, antes que de destrucción.» Es evidente que la agresividad es constitutiva del hombre: «pero esta agresividad se canaliza bajo formas jurídicas y morales... En la violencia colombiana las formas jurídicas y morales son notablemente insuficientes y han sido desbordadas. Está roto el equilibrio natural y cultural que hace posible la vida colectiva armónica, los desajustes institucionales impiden la estabilidad social».

Del mayor interés es el capítulo dedicado a los siervos sin tierra, a la hacienda y a la guerrilla, siempre confrontado con las novelas

donde estos temas hacen su aparición. De pasada, a modo de literatura comparada el autor hace referencia a Gilberto Freyre, y a la novela brasileña y a las novelas de Valle-Inclán.

El tema de la ciudad y del «bogotazo» da lugar a un estudio de los cinturones de miseria, y de los antisociales y hacinados pobladores del chabolismo. «La ciudad crece en demografía; sin embargo, no parece que de manera paralela haya nacimiento de instituciones urbanas que permitan la integración política, cultural, económica de esta aplastante mayoría de marginados». Personalmente no podemos evitar el recuerdo de otra zona de subcultura, el hacinamiento de Bangkok en las orillas del río Kwai, y en las afueras de la ciudad, con todas las lacras de una subcultura muy extendida en grandes áreas asiáticas.

La ausencia de mediadores comunicativos entre los diferentes estratos da lugar a la terrible reacción de violencia que se llamó el «bogotazo» y que dio por resultado el asesinato del líder popular Jorge Eliecer Gaitán en 1948.

El último capítulo del libro está dedicado al clero colombiano y a Camilo Torres. En la novela del altiplano se ofrece un esquema común, el de la llegada del sacerdote a un pueblo aislado. El cura y el párroco van a desempeñar un papel muy importante en un ambiente que les desconcierta y al mismo tiempo les estimula a la reforma social, como es el caso del revolucionario padre Camilo Torres, que se lanza a la guerrilla, y es muerto a manos de sus enemigos. Caso extraordinario que se presta a la meditación, y con cuya muerte se cierra bruscamente esta tesis doctoral de Román López Tamés, como si dejara una incógnita brusca en el aire.

Como colofón va una extensa y selecta bibliografía, así como el índice de novelas leídas y utilizadas por el autor. Por lo general hoy en día la mayor parte de las tesis doctorales son farragosas, pesadas y carecen de agilidad expositiva. La exigencia de un excesivo número de páginas da por resultado más paja que grano, con un relleno obvio e insulso. En este caso sucede lo contrario. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social* es una tesis sucinta, escrita con intensidad y concisión, extraordinariamente interesante y amena, y tan palpitante como la realidad que describe y la narrativa que estudia. En resumen, un libro vivo, dialéctico, polémico, que presenta hechos y ofrece soluciones.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-15).*

MARIANO y JOSE LUIS PESET: *La Universidad española. Siglos XVIII y XIX. Despotismo ilustrado y revolución liberal.* Ed. Taurus, Madrid. 807 pp.

El tema de la Universidad —carácter, función social, historia— goza de amplia bibliografía clásica y actual. No está sobrado, sin embargo, de obras que, como la presente, lo planteen y estudien desde criterios rigurosamente históricos en cuanto a objeto y metodología científicas.

Porque el libro de los hermanos Peset es, antes que otra cosa, una obra de historiadores. Y a este respecto, se acepta casi unánimamente que la historia se hace desde los archivos; pero ya es más difícil que cuando una obra se presenta con la exhaustividad documental y los datos de archivo que el libro ofrece, no sea a riesgo de perder profundidad en sus planteamientos teóricos o incluso amenidad en su lectura. Aquí encontramos las tres características: extensísima documentación, rigurosos planteamientos teóricos y fácil estilo.

Ya en el prólogo los autores centran el objeto y niveles del estudio. Entendida la Universidad como elemento fundamental en las relaciones supraestructurales de la sociedad, se proponen estudiar su historia desde la triple perspectiva de su función creadora —ideología y ciencia—, de su dinámica interna —sociología estudiantil, profesorado, planes de estudio, financiación...— y de su incardinación en la política de cada época —legislación, relación con los poderes públicos, etc.

Perspectiva que no olvidan, empero, el hecho fundamental que define la historia contemporánea española: la discontinuidad que supone la revolución burguesa —detectada aunque no definida como tal por los autores— de la tercera década del XIX.

Así, pues, resulta lógica la división del libro en dos partes. La primera de ella, bajo el título de *Hacia la ilustración borbónica,* cubre el largo recorrido de la Universidad española del feudalismo hasta su crisis final.

Tras dar los rasgos fundamentales de la Universidad tradicional —Salamanca, Alcalá de Henares, colegios mayores— como obligado paso previo al estudio de su crisis, los autores se centran en el siglo XVIII. Sometidos al análisis riguroso del historiador, se desgranan los temas esenciales: avances científicos, polémicas ideológicas, papel de la Iglesia, legislación en materia de enseñanza e incluso la vida y costumbres estudiantiles, delicioso capítulo que llega a ser un cuadro impresionista dentro de la obra.

Para encontrarse posteriormente en el reformismo borbónico —tema

en que los autores se mueven con particular soltura merced a sus anteriores y conocidos estudios sobre Mayáns y la ilustración—de finales de siglo que se convertirá, ya en el XIX, en inevitable frustración. No podía ser menos cuando lo que estaba en juego era toda una sociedad, la feudal, y una cosmovisión de la que la crisis de la institución universitaria no era sino la manifestación en un sector concreto, por más que dirimente.

La segunda parte, *La España liberal,* se inicia con una breve sinopsis que da cuenta del proceso de transformación en que se halla inmersa España. Es el momento en que a través de un acelerado proceso de cambio, se sientan las bases de un futuro desarrollo burgués y capitalista mediante una nueva ordenación jurídico-política. Marco legal que consagra la pérdida de poder, que no de influencia, de la Iglesia en muchos órdenes y, naturalmente, también en el universitario donde su presencia había sido definitoria.

La adecuación jurídica de la Universidad a la recién nacida sociedad liberal, tiene un hito fundamental: la ley Moyano en 1857. Momento decisivo que generará la Universidad del moderantismo con toda su carga de uniformismo, riguroso control y centralización de la vida académica... En un detallado capítulo, los autores analizan la reforma Moyano y su posterior erosión, causada por las innovaciones de Orovio, que cortan a la universidad española la posibilidad de nuevos caminos cuando empezaba a 'cobrar conciencia de sí misma.

También para estos años se ofrece al lector una documentadísima panorámica de la situación de la enseñanza a todos los niveles, de las cuestiones de la Hacienda universitaria, de los progresos en medicina y jurisprudencia, etc. Y un lúcido análisis de los fenómenos sociológicos operados con la aparición en las aulas del nuevo tipo de estudiante, el hijo del *bourgeois conquérant* que accede a la cultura tanto por afirmación de clase cuanto por interés práctico —comercio, ingenierías...— y político —abogacía—. Lucidez analítica que alcanza mayores cotas cuando se centra en el terreno de las ideas entre las cuales la aparición del krausismo conecta con la crisis de 1868.

La crisis tiene sus causas en las contradicciones que a todo nivel ofrece el régimen moderado. Su hermetismo y su incapacidad para integrar a otros sectores de burguesía y pequeña burguesía en el sistema, se manifiesta con especial virulencia en la Universidad; la noche de San Daniel viene a ser la culminación de un proceso de deterioro del régimen expresado en hechos por esa extraordinaria caja de resonancia política que es la Universidad.

Es la época de los Castelar, Giner, Sanz del Río, Castro..., en

definitiva, de todo un grupo profesoral que juega el papel histórico de *intelligentsia* de esa pequeña burguesía que pugna, junto a las clases populares, por romper los cuadros del moderantismo. Su protagonismo durante el sexenio revolucionario, es el protagonismo de la institución universitaria.

Pero el libro de los hermanos Peset ya no llega al período republicano. Queda en el intento progresista de 1868 por conseguir una Universidad distinta y en el somero repaso a las innovaciones introducidas, algunas de las cuales —alumnos libres, centros no oficiales...— anticipan soluciones de escape para la ciencia y la cultura cuando el renacido hermetismo restauracionista, bajo la égida de Cánovas y del temible Orovio, ahogue la libertad en los recintos universitarios.

En resumen, una obra susceptible de convertirse en indispensable instrumento de trabajo para quien quiera acercarse al tema de la historia de la Universidad con el mayor rigor y garantías.—*JOAQUIN AZAGRA (Cirilo Amorós, 64. VALENCIA-4).*

JUAN LAREA: *Razón de ser*, Ed. Júcar, Madrid, 1975.

Larrea es esencialmente un poeta. Un poeta que hace pocos años sorprendió a quienes se ocupan de la poesía española contemporánea, al ser publicado por primera vez en España un libro de poemas suyos y que al mismo tiempo eran todos los que ha escrito (la casi totalidad en francés, entre 1919 y 1932). Poemas que despertaron vivísimo interés, principalmente entre los jóvenes, por la rica complejidad de sus medios expresivos, la delicada precisión de un lenguaje inexorable que se arriesga hasta el absurdo provocando una emoción sutil y profunda como una estocada que invade, apenas fulgurando en la conciencia, hasta los rincones más íntimos del ser.

Por esa fecha (1970) fue saludado el descubrimiento de un poeta español «traducido», que durante más de cuarenta años pareció guardar silencio en un sostenido exilio poético.

Sin embargo no era así. Larrea durante ese lapso ha escrito y publicado en América (México y Argentina) una cantidad importante de libros. Libros que la crítica ha considerado (cuando lo ha hecho) separados de la poesía, pues discurren sobre materias filosóficas, históricas, literarias, antropológicas y otras que configuran lo que el propio autor llamara un día «océano de la Cultura». Océano por el cual siempre navegó —esto es capital— embarcado en la nave poé-

tica, entendida como lenguaje creador y fundante, lenguaje que dice del hombre su condición esencial.

Uno de esos libros es *Razón de ser* (publicado primeramente en 1956 en Córdoba, Argentina, y que ahora en una edición de mayor tiraje y difusión se ha vuelto a editar), desde cuyas palabras iniciales se nos advierte que es un pensamiento poético el que conduce los hilos de su discurrir.

Solamente desde esta perspectiva se hace posible acceder a los planteamientos vertiginosos que van presentándose en *Razón de Ser.* Larrea «ensaya» poéticamente, aventurándose por terrenos acotados tradicionalmente por la filosofía, conducido por un agudo razonamiento imaginativo y verbal, implacable, «tras el enigma central de la cultura» (subtítulo del ensayo).

Ese enigma es la identidad del hombre, el desarrollo de su esencialidad en el curso de la historia y el esperado advenimiento, cada día más inminente al entender del autor, del Espíritu en la tierra, lo que provocará un giro incalculable y total en el devenir histórico: el nacimiento de una nueva cultura, el florecimiento de una nueva humanidad universalizada, un Mundo Nuevo.

La humanidad parece venir acercándose desde los remotos tiempos en que toma conciencia de tal a una misteriosa e impostergable cita.

¿Dónde es esta cita? ¿Cuándo? ¿Con quién? Estas son las interrogantes que pretende satisfacer Larrea en su ensayo.

Con fecunda erudición va recorriendo por la memoria de Occidente un sostenido pensamiento en los escritos de poetas, de visionarios, de filósofos, de místicos, de teólogos, que surgen como las puntas de icebergs en los océanos polares y que nos permiten sospechar un volumen oculto de dimensiones notablemente más vastas.

A través de ellos se ha ido revelando la dirección inequívoca que conduce a la humanidad al encuentro con el Logos, con el Verbo o Espíritu anunciado apocalípticamente en el Cuarto Evangelio. Con El es la cita, aquí y ahora, desde el momento que se toma conciencia de ella. Cita con el «Verbo capaz de salvar el abismo que media entre el Ser y el existir, estableciendo comunicación entre los polos divino y humano, no por la exclusiva conciencia particular —psicosomática— que niega el valor de la realidad externa, sino en el absoluto del universo vivo y de la comunidad específica de los hombres» (p. 372). Verbo que es para la conciencia universal del hombre su «razón de ser».

La apoyatura de que se sirve Larrea para fundamentar sus místicas pero nada ortodoxas conclusiones lo lleva necesariamente al análisis de cierto pensamiento, que, iniciándose en los escritos joaninos, se continúa serpenteante, a veces equívoco y otras irreconocible, en

Joaquín de Fiore, Pascal, Vico, Joseph Mede, Novalis, Hegel, Schlegel, De Maistre, Bloy, los poetas «malditos», Chardin, Berdaiev, Cieszkowski, Barth, etc., en los que cree ver despuntar, merced a la luz que arroja la imaginación creadora, la conciencia del advenimiento del Espíritu, de la instauración de la «Nueva Jerusalem», superado el mero racionalismo «ateniense», en una síntesis que hará de la humanidad una «Espiritumanidad», concretando «más allá de la muerte del individuo psicosomático» el infinito reino apetecido.

Una cita del Evangelio de San Juan da la clave de las ideas últimas que se sostienen en este singular ensayo:

> Muy amados, ahora somos hijos de Dios y aún no se ha manifestado lo que hemos de ser, pero sabemos que cuando El se manifestare seremos semejantes (omoioi) a El porque le veremos tal cual Es. (Juan, III, 2.)

Resulta decidor que iniciado el último cuarto del siglo, próximo el año 2000, y desenvolviéndonos en un mundo que parece continuamente amenazado de extinción (explosión demográfica, armas nucleares, contaminación, falta de recursos energéticos, etc.), con una conciencia de que la muerte, como nunca antes, puede ser absoluta, se despierte en una sociedad la apetencia por estos escritos profetizantes y visionarios, escatológicos las más veces, de suerte que podría pensarse en el resurgimiento de un milenarismo de otro y variado género —¿bimilenarismo?— que de alguna forma parece latir en el sustrato íntimo de hechos que van desde el recrudecido entusiasmo por la ciencia-ficción hasta la llamada ciencia de la «Futurología». ¿Signo de los tiempos?

De lo que no cabe ninguna duda es que cada vez más respiramos un aire de «fin de época».

Si nos apartamos de la tesis central de Larrea, que a muchos puede parecer absurda y a otros cautivadora, y seguimos con la inteligencia abierta recorriendo las singladuras que «poéticamente» cursa el autor por el mar de la Cultura, nos sorprenderá el análisis agudamente crítico que hace de las tendencias existencialistas de la filosofía, de algunas doctrinas ontológicas; la señalada precisión con que ilumina algunos aspectos, en general ambiguamente constatados, del pensamiento profundo de poetas y pensadores, que, desde el impulso romántico, viene acelerándose en Occidente; la valoración de la imaginación como suprema facultad humana.

Todo ello hace de éste un libro valioso y singular, sobre todo para comprender el proceso imaginativo y creador desencadenado en el

curso de las corrientes poéticas en las que se inscribe la propia obra de Larrea.

Finalmente, debemos señalar, para guardar fidelidad al espíritu que anima al autor, que este libro requiere sér leído con atenta imaginación. Imaginación de la que Breton nos dejó dicho:

> Querida imaginación, lo que más amo de ti
> es que tú nunca perdonas

*ADOLFO NORDENFLYCHT (Séneca, 4. MADRID-3).*

O. R. FRISCH, M. F. HOYAUX, A. C. ROSE-INNES, J. M. ZIMAN y otros: *Panorama de la física contemporánea.* Alianza Universidad, Madrid, 1975.

Desde que en 1942 el matemático y físico Enrique Fermi logró, en los bajos del estadio de fútbol de la Universidad de Chicago, la primera reacción nuclear en cadena, la física práctica ha recorrido largos caminos de experiencias y estudios que han venido a revolucionar diversos campos de la vida contemporánea.

Atrás quedaba toda la impresionante historia de una ciencia que, al estudiar las propiedades de la materia y tratar de elaborar leyes tendentes a modificar su estado, ha llevado a la Humanidad a precisar que «nada existe que sea eterno; no hay más que un continuo hacerse y un constante desaparecer», según expresión de Rodolfo Lämmel al explicar la teoría de la relatividad.

Desde Galileo Galilei, fundador de la nueva física con su tratado sobre las 'Mecánicas' en 1595, habría que tener presentes nombres como los de Bacon, Torricelli, Guericke, Huyghens, Elvius, Marsenne... Boyle y Newton enlazan, ya en el siglo XVIII, con los estudios de Franklin, Coulomb, Volta y Galvani. A partir de los descubrimientos de Davy y Ampère tienen lugar los trabajos de Faraday y Maxwell. Hertz hizo posible la aplicación de sus investigaciones al desarrollo de la telegrafía, telefonía y televisión, ahora perfeccionada con nuevas aportaciones. Roentgen descubre los rayos X y Becquerel la radiactividad. La teoría de los quanta de César Planck y los trabajos llevados a cabo por Rutherford y Bohr sobre la estructura del átomo, llevaron a la perfección de sus investigaciones por parte de De Broglie y Heisenberg que habrían de servir a Einstein a la hora de elaborar su teoría de la relatividad.

El propósito de este *Panorama de la física contemporánea* viene a ser el de «ofrecer los trabajos aparecidos en los últimos años que cubran el triple requisito de referirse a temas cruciales, suministrar una visión global de las nuevas ideas y no exigir un elevado grado de cultura matemática para su comprensión», tales objetivos parecen logrados, pues David Webber se ha ocupado de seleccionar y presentar los diversos trabajos que componen el libro, los cuales han sido traducidos por Enrique García Camarero y Enrique y Miguel Paredes.

Tras un prefacio y una tabla de unidades SI, la parte I agrupa, bajo el título de 'La teoría cuántica' trabajos de R. E. Peierls, O. R. Frisch, P. Stubbs y A. Bairsto. La parte II, 'Física nuclear y partículas fundamentales' recoge las firmas de R. J. Blin-Stoyle, F. R. Stannard y C. Ramm. Webber dice que «los capítulos incluidos en esta parte muestran cuán largo es el camino que media entre los conocimientos actuales y aquellas primeras teorías de la estructura nuclear donde las únicas partículas fundamentales eran el protón y el electrón, y más tarde el neutrón y el neutrino también».

Sigue una parte III titulada 'El estado sólido' a cargo de J. M. Ziman, A. C. Rose-Innes y A. H. Cottrell, en la cual se analiza el valor de los metales como buenos conductores y su aplicación a diversas ramas de la física práctica.

«La física del plasma y sus aplicaciones» ocupa la parte IV del libro y es un trabajo debido a M. F. Hoyaux que viene a presentar las propiedades del plasma, gas ionizado, y sus posibilidades de aplicación práctica sobre todo porque, como el mismo Hoyaux indica: «la física del plasma es un campo de la ciencia que se está ampliando rápidamente».

La parte V se ocupa de la 'relatividad' siendo ésta estudiada por M. M. Wolfson y O. R. Frisch, la cual estando basada, según Webber, «en conceptos bien simples» podrá llevarnos «a enredarnos en unas matemáticas sumamente complejas».

Libro interesante para el especialista y para el no iniciado en el tema que puede ser ampliado con las lecturas en él recomendadas.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos, 4, 3.º A. MAJADAHONDA, Madrid).*

J. VILAR: *Literatura y Economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro,* Revista de Occidente, Madrid, 1973, 356 pp.

Estudio de la figura del arbitrista en la literatura castellana del siglo XVII en el que el rigor metodológico se aúna con la riqueza de las perspectivas socioliterarias que el autor aporta a la historia de las mentalidades. Combinando estudio literario (hasta el punto de ofrecer algunas piezas desconocidas) y enfoque sociológico Jean Vilar trata de descubrir la significación social del arbitrista y la apropiación —siempre con intención peyorativa— que de ella hacen los autores del siglo XVII.

Reconstruye previamente los orígenes del fenómeno: la proliferación de dar «arbitrios», como procedimiento político, data de fines del siglo XVI. El término «arbitrio» está ya bien establecido en la jerga política y fiscal de este tiempo con los siguientes sentidos: *a)* opinión y expediente financiero; *b)* monopolio o gravamen nuevo resultante de la admisión por el rey o su Consejo de alguna de tales opiniones; *c)* medida fiscal impuesta por la sola autoridad del rey. Sin embargo, aún no hay consolidación (en el término y en la tipología) de una figura que se dedique a «dar arbitrios» y que resulte identificable social y políticamente. Esta es la gran aportación de la novela satírica, el entremés y la comedia del siglo XVII: la creación del término *arbitrista* para designar al hombre que da «arbitrios» y al mismo tiempo la presentación de esta figura como viejo, pobre, ridículo, amargado e interesado en todas sus manifestaciones personales, y creador y creyente de absurdos en sus proposiciones o, dicho de otra forma, loco. De esta manera la repulsa que las Cortes sienten por los arbitrios (cargas fiscales impuestas sin consultarlas) es desplazada por los literatos hacia los propios autores de tales medidas. Así no se niegan determinados arbitrios (o se ridiculizan para obtener su desprestigio y condenación), sino que se ridiculiza toda persona que los proponga y, por tanto, todo tipo de arbitrios. Como la terminología no está, en los comienzos, suficientemente cristalizada en su contenido peyorativo, los autores, para reforzar su intención desprestigiadora, asimilarán al «arbitrista» a los tipos tradicionalmente ridículos: poeta, astrólogo, alquimista, loco (pp. 162-163), o le harán aparecer como «gracioso» en la comedia (pp. 111 y ss.). La intención es más que moralizadora en la literatura del XVII (p. 169), pues mediante la sátira se trata de «ridiculizar la idea de reforma a través (de la ridiculización) de la idea de proyecto» (p. 143). Cuanto más absurdos sean los arbitrios que en las obras literarias se ofrecen al público más desprestigio

caerá sobre la persona concreta que proponga remedios y proyectos políticos o económicos para remedio de los males de la monarquía.

La significación conservadora e inmovilista de esta postura literaria frente al arbitrismo es clara: lo ridiculizan todos los autores y casi todos lo consideran nocivo (p. 140). También es patente el conservadurismo de los autores tanto si nos atenemos a su propia posición social como si atendemos al público a que se dirigen. En apoyo de esta significación J. Vilar señala: 1) que la figura del arbitrista no está ni muy extendida ni es del agrado de todo el público ni de todos los autores (p. 147). 2) que no aparece ni en los avisos ni en las relaciones que proliferan por la Corte ni en las piezas costumbristas (p. 14). 3) que en la comedia no puede ser tema de toda la pieza ni siquiera de una escena (p. 113), por lo que al arbitrista sólo se le puede presentar de «gracioso», previamente aligerado de «los aspectos tristes, menguados, deleznables o demasiado solemnes» de la sátira (p. 122), dejando de esta manera de ser objeto de la sátira para convertirse en su auxiliar (reducción que se da sobre todo en el teatro de Alarcón). 4) que sólo aparece dicha figura en las piezas palaciegas, de ambiente cortesano (p. 15), y en los autores serios como Saavedra Fajardo, Gracián y Barrionuevo (p. 52). Si recogemos y aglutinamos estas cuatro precisiones fundamentales podemos concluir que no es el público en general el determinante de la aparición de la figura literaria del arbitrista, sino un determinado público —el cortesano y las oligarquías nobiliaria y municipal— es el que puede simpatizar y estimular la interpretación peyorativa de dicha figura.

Esto nos orienta más hacia la ideología y ambiente social de los propios autores que al marco histórico si buscamos el punto de partida de dicha concepción. El mismo J. Vilar afirma que la figura del arbitrista «nos parece más importante por su profundidad que por su extensión» (p. 149). De esta manera la objetividad de la visión peyorativa de los autores literarios respecto del «arbitrismo» es más bien una toma de postura subjetiva, acorde con su inmovilismo social y natural.

Después de sistematizar los diferentes tipos de arbitrista (técnico, económico, político y social (pp. 195-212) y de señalar —de modo exhaustivo— las diferentes visiones que del arbitrista ofrecen los autores, creemos hubiera sido necesaria una mayor profundización en la ideología y posición de cada autor en particular que explicara las divergencias tanto respecto del modelo histórico como respecto de las otras presentaciones literarias. El mismo J. Vilar reconoce esta deficiencia y afirma que para ello es necesario un estudio profundo del ambiente social de los escritores (p. 238). Solamente se extiende

en la interpretación del arbitrista en Quevedo integrándola en el conjunto de su visión política. Para ello pudo disponer de los archivos personales del profesor Amédée Mas, uno de los más profundos conocedores de Quevedo (p. 20). En el caso de Alarcón reconoce los límites para interpretar su visión del arbitrista: «si se conociera mejor a Alarcón en sus actividades políticas, quizá se adivinaría más fácilmente el alcance exacto de sus intenciones o de su origen» (p. 215). En el resto de los autores la relación de su opción literaria antiarbitrista con su propia ideología o con el fenómeno político-social contemporáneo queda muy diluida. Como justificación de este somero tratamiento histórico J. Vilar remite a la obra que prepara, *Les Spagnols du Siècle d'Or devant le déclin. L'arbitrisme*, en la que será estudiado con toda profundidad. De esta manera la defensa del carácter autónomo de esta obra sólo puede mantenerse en el estudio de las fuentes literarias pues en su ambientación histórica depende de la obra prometida. Constituye, pues, una primera aproximación al estudio del arbitrismo partiendo y dejándose guiar por las fuentes literarias.

No se explica, sin embargo, desde las fuentes literarias la constancia que todos los autores atribuyen al arbitrista (numerosos arbitrios, constantes proposiciones, soluciones para todo, dedicación durante muchos años). Esta puede explicarse desde el fenómeno histórico que tratan de desprestigiar con la misma intensidad que se produce: el gran número de arbitristas y arbitrios dirigidos a la monarquía se condensa en la literatura atribuyendo a un solo arbitrista miles de arbitrios y abarcando tal dedicación toda su vida. Por reducción se desprestigia tanto la cantidad de arbitristas como la de arbitrios.

Dentro ya de la tipología creemos que la poca frecuencia de sátiras contra el arbitrio técnico (p. 196) puede relacionarse con la actitud de los escritores de total desprecio de las artes aplicadas, mecánicas u «oficios viles». El caso de Quevedo es patente (Carta 153. *Epistolario.* Edición de Astrana Marín, Madrid, 1946, p. 337); *Lágrimas de Hieremías castellanas* (edición de E. M. Wilson y J. M. Blecua, Madrid, 1953, p. 39). En 1643, en su *Vida de S. Pablo*, Quevedo afirma: «puede uno ser noble y no vivir como tal, por haber venido él o sus padres de una en otra calamidad, a vivir por el arbitrio de la pobreza. Esto le sucedió a S. Pablo, que siendo nobilísimo encomendó su alimento a ejercicio bajo» *(Obras completas.* Edición de Astrana Marín. Madrid, 1941-53, II, p. 1323). De esta manera Quevedo explica «estamentalmente» que S. Pablo viva del trabajo de sus manos. La actitud del resto de los escritores es similar. De mencionar, por tanto, algún arbitrio técnico será siempre para ridiculizar los intentos de transformar la naturaleza (pp. 257-258). Es decir, que es la propia posición social

y cultural de los autores —conservadurismo social y natural— la que determina fundamentalmente su concepción peyorativa del arbitrismo. No hacen crítica social alguna, sino que complacen a su público, y se complacen, criticando. «Al hacer balance no se tiene la impresión de que el viejo soldado, el viejo marino, el diplomático que busca un puesto, personajes todos ellos que proponen grandes proyectos al Gobierno, hayan sido blanco de la sátira. Y sin embargo aquí el modelo existe» (p. 198).

La poca atención prestada a la ideología y posición social de cada uno de los autores estudiados está justificada por la frecuente afirmación de J. Vilar de limitarse a las fuentes literarias (pp. 13, 24, 231) pero está en contradicción con la metodología expuesta por él mismo —necesidad del estudio simultáneo de la realidad histórica del arbitrista y de su elaboración literaria (p. 162)— y con el reconocimiento de ser superior el interés histórico que el literario en dicha figura (pp. 142, 162). En este estudio el arbitrismo como fenómeno histórico es siempre una referencia en apoyo de la caracterización hecha por los autores literarios, no un elemento de contraste: se estudian los arbitristas sólo en los aspectos que confirman la interpretación que de ellos nos ofrece la literatura. Como explicación de esta inversión de la metodología propuesta y de la reducción del estudio a sólo las fuentes literarias está la obra más extensa ya citada que el autor promete en las páginas 174 y 232.

De esta manera el estudio es completo y exhaustivo en la presentación y manejo de las fuentes literarias y todas las limitaciones vienen dadas por la extraordinaria complejidad del fenómeno arbitrista y por la íntima relación que la literatura guarda con la sociedad. Limitaciones que J. Vilar ya resolvió en el caso de arbitrismo histórico representado por Sancho de Moncada en la Introducción a su obra *Restauración política de España* (Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1974) y que resolverá en la obra que promete con idéntica precisión.— *JOSE ANTONIO ALVAREZ VAZQUEZ (Galileo, 6. SALAMANCA).*

## UNA NUEVA COLECCION DE LIBROS SOBRE CINE

Parece ser que, al fin, los cinéfilos españoles vamos a estar de suerte. Digo parece porque no me atrevo a conceder estatuto definitivo a la situación que atravesamos. Pero seamos optimistas. Tras muchos años de cine acobardado, de insensata censura, de ilusiones

truncadas, y tras usar como puente el espejismo de la apertura destapista, el panorama comienza a despejarse. Nos hallamos aún lejos de la meta, pero estamos caminando, que no es poco. Con retraso de años, de lustros —que en cine son siglos—, comenzamos a ver películas preteridas hasta hoy, un tanto desvenciiadas por el tiempo, pero necesarias.

Y con ser ello importante, no es lo más. El cine español comienza a desperezarse, estética e intelectualmente. Tras el abortado «Nuevo Cine» de los años sesenta han sido escasas las realizaciones válidas. Hoy la situación vuelve a animarse. Podemos recordar algunos éxitos recientes y son de esperar otros más. También parece que van a ir aplicándose nuevos criterios de censura, y está en puerta la Ley del Cine, que, sin ser la panacea, algo conseguirá.

Pero no intento hacer pronóstico, como tampoco historia. El optimismo que expreso es fruto tanto de lo que tenemos ante la vista como de lo que se nos ofrece al alcance de la mano: una nueva colección de libros de cine. Elías Querejeta se ha convertido en editor y está dando a la luz los guiones de algunas de las películas por él producidas. El programa es ambicioso, como veremos. Hasta ahora han aparecido cinco títulos: *Cría cuervos, La prima Angélica, El espíritu de la colmena, Pascual Duarte* y *El enigma de Kaspar Hauser.* A pesar de la anomalía que supone, el guión de *Cría cuervos* precedió al estreno comercial del filme. Este detalle nos introduce en el meollo del comentario.

¿Qué sentido tiene la publicación del guión de un filme? ¿A quién se dirige? ¿Cómo debe concebirse? La publicación de guiones cinematográficos no es empresa nueva. Tenemos un claro precedente en la colección «Voz-Imagen» de ediciones Aymá, que nos ha ofrecido una buena muestra de guiones importantes, casi todos de autores extranjeros —o extranjerizados: Buñuel—. Seix Barral, por su parte, publicó algunos en su «Biblioteca Breve»: *8 ½,* de Fellini, y *Mamma Roma,* de Pasolini, por ejemplo. El empeño más reciente, aparte del que constituye el objeto de este comentario, es el de editorial Sedmay, que está publicando interesantes guiones de Summers, Bardem, Marsé, etc. Todo ello va enriqueciendo el acervo de libros cinematográficos que diversas editoriales, como Rialp, Alianza —también con guiones—, Anagrama, Fernando Torres, Fundamentos y otras, han ido constituyendo.

El cine es un fenómeno artístico de amplio espectro. Se le ha denominado *séptimo* arte, pero es algo más: un super-arte, un omniarte; no hemos conseguido todavía el término preciso. Constituye una conjunción de plástica, música, danza y literatura, con todas las

conexiones y ampliaciones que deseemos. Ello le dota de una peculiar complejidad que, en muchos casos, exigiría conocer la gestación de una película para poder desentrañarla. Pero es obvio que al cinéfilo no le es dado asistir a la construcción total del filme, por simples condicionamientos de espacio y tiempo. Con el guión en la mano, sin embargo, el filme se clarifica: lo tenemos como descuartizado, accedemos a su proceso generador, podemos detener la proyección en un punto clave y reflexionar, alcanzamos a completar las lagunas que pudieron quedar tras la primera visión.

La nueva colección de libros de cine de Querejeta es muestra, por un lado, de los personales derroteros que intenta el cine español tras tantos años de producciones estúpidas; por otro, pretende ofrecer algunos grandes logros de cuño extranjero y quiere ir ampliando su campo de intereses dentro del marco cinematográfico.

El primer número de la serie corresponde a la película de Saura *Cría cuervos*. El libro apareció a fines de 1975, varios meses antes del estreno del filme, como ya indiqué. Se inicia con un prólogo de Juan Benet, al que sigue el guión ilustrado con algunos fotogramas de la película. Huelga aquí, por supuesto, una crítica de la misma; nos quedamos en el guión, pura y simplemente, que es como la semilla de la que irá germinando el filme hasta alcanzar sazón. Su utilidad para el cinéfilo está fuera de duda, pero se echa en falta la condición de provisionalidad que subyace a todo guión. Es éste, en realidad, una guía de trabajo sobre la que aplican enmiendas, supresiones y se establecen enfoques diferentes. Junto al guión escrito, el director dispone de figurines y esbozos para precisar plásticamente sus ideaciones estéticas. En la colección de Querejeta, los dos primeros números —*Cría cuervos* y *La prima Angélica*— presentan un guión limpio, acabado, sin rastros de provisionalidad, sin esos aditamentos posteriores que siempre se introducen. Esto ya no ocurre en el tercero de la colección, *El espíritu de la colmena*, donde con abundantes notas a pie de página se van indicando las vicisitudes del rodaje y del montaje, lo que permite hacerse una idea precisa de la elaboración del filme. ¿Cuál de ambos sistemas es preferible? Personalmente estimo que el segundo. Nadie sustituye la visión de una película por la lectura de su guión. De manera habitual éste se consulta luego, con el propósito de profundizar en los significados o de aclarar imprecisiones. Un guión en el que se pueda seguir el proceso configurador del filme es preferible, creo, a otro de contenido puramente literario, más perfeccionista y definitivo, pero menos acorde con su concreto interés.

Después del guión de *Cría cuervos* propiamente tal, aparece una entrevista de Angel S. Harguindey con Carlos Saura, en la que el director expresa sus conocidas ideas en torno al estilo, personajes y condicionamientos de su cine. El último trabajo incluido es un comentario de Vicente Molina Foix titulado «El cine de la distancia», en el que estudia la trayectoria del director a través de sus últimas películas, de *El jardín de las delicias* a *Cría cuervos*, y analiza las eventuales conexiones del cine de Saura con los de Bergman y Visconti. El libro se cierra con las fichas técnica y artísca correspondientes al film.

El segundo título corresponde a *La prima Angélica*, aparecido en enero de 1976 y con una segunda edición en el mes de abril. Lo presenta un prólogo de Eduardo Haro Tecglen titulado «La huella de la memoria o el tiempo de nadie», que se inicia con una reflexión sobre la posibilidad de la memoria, para pasar luego a comentar el eficaz hallazgo cinematográfico de Saura, que consiste en hacer que el protagonista peregrine al pasado viajando como el adulto que es hacia la infancia que imagina o cree recordar. Se analiza el significado histórico-político del film y la proyección que alcanza sobre la presente situación española; queda evidenciada la existencia de un doble protagonismo, el del antihéroe Luis y el de su prima Angélica, exponente el último de la frustración característica de la mujer española. Como indiqué, el guión aparece limpio, sin enmiendas. Sin embargo, en la película son evidentes las modificaciones. Y, aun pecando de reiteración, deseo insistir en el interés que tiene para el lector la indicación de los cambios introducidos durante el rodaje o después. Las ilustraciones corresponden a fotogramas de la película, e incluso algunas de ellas testimonian la no coincidencia entre lo escrito y lo filmado. A continuación, Elías Querejeta inserta unas «Anotaciones» en las que expresa sus ideas sobre el cine, su trayectoria personal y la opinión que le merece Saura, a la manera de entrevista sin preguntas, es decir, rechazando el sistema de interviú habitual y adoptando una fórmula de interrogación continuada que permite reflexionar las respuestas. Por último, Fernado Lara escribe sobre «Estructura y estilo en *La prima Angélica*», completando en algún sentido el estudio inicial de Haro Tecglen. Las fichas técnica y artística ponen el punto final.

El tercer número de la colección se aproxima más al ideal propugnado. *El espíritu de la colmena*, película de Víctor Erice sobre guión propio y de Angel Fernández-Santos, es la más antigua de las españolas que hasta ahora incluye la serie, ya que fue producida

en 1973. Quizá la distancia de casi tres años entre las fechas de producción y de publicación haya facilitado el que se incluyan abundantes notas a pie de página, explicando las modificaciones operadas. Son nada menos que 200, lo que ofrece una idea de lo laboriosos que resultaron el rodaje y el montaje del film. Pudiera pensarse que la abundancia de notas dificulta la lectura del guión, pero no es así cuando se buscan aclaraciones y se pretende conocer la entraña de la obra. Para los autores resulta más difícil ofrecer un guión iluminado con apostillas, pero el cinéfilo lo agradece. Lo mismo que agradece el prólogo clarividente de Fernando Savater con la inicial alegoría del monstruo y el posterior análisis del sustrato ideológico de la película. Es un trabajo para releer dos y tres veces, a fin de acrisolar todas las esencias que contiene. Tras el guión, ilustrado con los correspondientes fotogramas, aparece una entrevista con Erice, realizada en 1973 por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji. El director explica en ella el proceso de gestación de su película y valora los resultados obtenidos. Como último trabajo figura «Una gradación de venenos», de Alvaro del Amo, en el que estudia el no significado moral del film. Cierra, como es habitual, la relación de técnicos y artistas que lo han elaborado.

Los dos últimos números, aparecidos simultáneamente en el mes de junio con ocasión de la madrileña Feria del Libro, son *Pascual Duarte,* guión de Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco sobre la novela de Camilo José Cela, y *El enigma de Kaspar Hauser,* película de Werner Herzog, primera muestra de los nuevos derroteros de la colección al abandonar el exclusivo marco de las producciones de Querejeta. Escriben los prólogos —hay dos— a *Pascual Duarte* Carmen de Elejabeitia e Ignacio Fernández de Castro, por un lado, y Eduardo Haro Tecglen, por otro. En el primero se sitúan los cuatro tiempos de la película y los sucesivos encuentros del protagonista con el amor, la violencia, el poder y la muerte. Haro Tecglen establece en el segundo el contexto histórico en que se desarrolla la acción, y analiza luego la condición de «violento» que falsamente se atribuye al *homo hispánicus,* expresión acuñada por Sánchez Albornoz. El guión propiamente dicho está en la línea del que le precede, en cuanto a la inserción de abundante notas explicativas sobre la realización y montaje del film. Aplausos para esta forma de editarlo, que lo hace verdaderamente útil para el cinéfilo. Lo ilustran los consabidos fotogramas. Son muy interesantes las anotaciones de Ricardo Franco, el director, sobre la elaboración del guión y el rodaje de la película; explica en ellas su criterio sobre

la adaptación de la obra literaria y el empeño de no caer en el adocenado cine-ilustración-de-la-literatura. Hay luego un breve apunte de Luis de Pablo sobre el fondo musical que ha elaborado para la película, en el que incluye una muestra de la partitura original. El libro finaliza con «Algunas consideraciones», de Augusto Martínez Torres, un trabajoso epílogo que está un poco fuera de contexto, aun refiriéndose al film, porque el autor parece haber intentado, más que un simple análisis, todo lo personal que se quiera, pero en función del guión como núcleo constitutivo del libro, una original creación literaria a base de largos y alambicados períodos sintácticos que induce, incluso, al desinterés. Finalizan, como de costumbre, las fichas técnica y artística del film.

La estructuración del último número de la serie, *Kaspar Hauser*, es bastante diferente a la de los títulos que le preceden. Se trata de una traducción de Carlos Pazo del original alemán, y se inicia con un poema de Paul Verlaine, al que siguen algunos documentos relativos a la misteriosa aparición de Kaspar y a su muerte. También se incluyen varias de sus composiciones literarias. El director hace unas advertencias preliminares sobre los diálogos, música, vestuario, cámara, etc., de la película que piensa realizar. Luego viene el guión dividido en dos partes, la narración de la historia y los diálogos, con las ilustraciones fotográficas correspondientes. La última parte es una extensa entrevista de Simon Mizrahi con Werner Herzog. Tiene gran interés, porque constituye una minuciosa descripción de la estructura del film y de las incidencias de la realización. Destaca, sobre todo, el estudio de la extraña personalidad del protagonista real, el excéntrico y vapuledao Bruno S., así como la censura de la «buena conciencia» de la sociedad burguesa, que no admite la intacta pureza humana de Kaspar Hauser, porque ve en ella un velado alegato contra su inmundicia.

Hasta aquí, lo que tenemos al alcance de la mano. La serie va a proseguir con títulos que se prometen interesantes. *La guerra ha terminado; Aguirre, la cólera de Dios; Atica; El desencanto,* y una serie de estudios sobre Humphrey Bogart son los libros en proyecto. El interés de los temas, la altura de las colaboraciones y la cuidada presencia de la colección auguran muchos éxito a esta iniciativa de Elías Querejeta.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE GONZALEZ (Plaza Arteijo, 14. MADRID-29.)*

# LEYENDO «PARABOLAS» * DE FELIX GRANDE

Leyendo las seis parábolas de Félix, que no conocía. Me intrinco en su siempre la misma densidad y chorreo palatolabial de saliva inteligente, ese niagárico fluido de palabras latigales, uñadas de significado. Es su incorregible escritura vigorosa de rasguño y uñarada de xilografía martillada con estilete. Siempre lluviosa, en la ventisca expresiva y aniquiladora que barre y lava a cepillazo limpio. Puñaladas en los oídos púdicos y un silabeo verbal de aterradoras evidencias engendradas por el lúcido susto del insomnio.

*Algunos pasos en un parque* siembran el pánico con la sola presencia demencial del logos peripatético. Empieza a funcionar el maniquí, la marioneta o humanoide vegetativo a pique de consunción identificadora. Consulta médicos. La medicina, hay que notar, es una «constante» alusiva de la ortopedia curativa de Grande, como prevención a los riesgos subitáneos de empeoramiento. Estamos bajo el signo de una teratología fundamental que vecinda la crisis fatal de aniquilamiento irrecuperable. Todo tiende, consecuentemente, al resquebrajo. Ya aparece, en su sitio, la palabra clave: «resquebrajado». Humildad y asesinato, perdón y soberbia, lo pequeñito y lo enorme, lo que crece y es aplastado, anatomía y angustia, asumen el terreno de la condición parantropológica del excelso *animal sublimans*, sublimizado en hueco. No queda más que... «callarse y fumar».

Torna el asesinato. *Más puñados de arroz para nuestras palomas.* Tornan las palabras maderísticas («resquebrajada fraternidad») y el auxilio de las terapéuticas de los ciudadanos deshauciados. Se habla de cadáveres... numerables y numerarios. No son más que hechos y sus concausas. El meollo de la cuestión está en alguna sala sucia —o harto limpia— de ficheros fehacientes. El sentimiento delator de la fechoría como instancia cívica. No falta ya nada más que una cosa, a escala nacional, digo yo: levantar ficha de los-no-fichados. Por cierto, yo tengo que buscar la ficha manoseada de Félix Grande y marcar en ella el delito de lesa literatura parabólica. Aquí se trata de rencor endémico, curiosamente salutífero, aunque pestífero, para la grata armonía de un *modus vivendi* mancomunario. Prototipo de tradición-traición. La grandísima minuciosidad de Grande, poskafkiana, convecino aterrado del terror, le lleva a hilvanar la lógica apresurada de los acontecimientos con costura de puntadas lentas para no perder el hilo de Ariana de su laberinto superorganizado u Oficina Común de Denuncias (OCD). Tras el aburrimiento consabido de la sacrosanta

* Ediciones Júcar. Madrid, 1975.

denunciación mutual, a la orden del día, se operó por consiguiente un régimen apropiado de otro escape factible: la venganza en cadena. Plataforma de conciencias. La «pura lógica» no decae en este geómetra descomunal, posible heredero del 98, castellanoparlante desconsolado del solar metafísicamente imposible y absurdo. Pese al blancor manifiesto de las palomas de toda hermosa Catedral. ¿Arroz? ¡Atroz!

En una cafetería: grupo heteróclito, pero normal. Musiquilla de radiogramola automática. Y el camarero. Bebida: tintos. *Una cosa.* ¿Qué cosa? Pues ya lo estáis leyendo: «increíble». Alguien pregunta: *«¿Qué* es increíble?» Sin duda, lo que Grande había llamado otra vez «el volumen». Un pariente cercano de los demás monstruos superestructurados, como el hueco, la momia, el superego... Cosas, si no seminales, sí semivivas y semovientes, sin nombre, tremendamente ubicuas e invertebradas. Por lo demás, entes providenciales-provisionales del caletre de Samuel Beckett: *Not body, not spirit. Not Watt, not Knott.* Una materialización de la Nada, pseudo-identidad de lo Innominable. Por argucia semántica: UNA COSA. Es decir: «Eso, eso...» La cuadratura del Misterio de Maeterlinck: *(L'Hôte Inconnu)* y del Espanto de Lovecraft *(YOG-SOTHOTH). Unde hoc monstrum?* La modificación de «Godot», en la pesadilla de Grande, cobra truculencia fenomenal de medidas ilimitadas: «ocupa toda la puerta», «es una cosa seria», «grande, inmensa, una epopeya siniestra», y su poder de parásito semoviente urbícula-ubicuo cobra también proporciones de espanto: «eso avanza». A su vista presentida, que arma tumulto y percance de muerte, se rezó. Trajo Biblia el camarero. El cadáver quedó en cabeza solo, esto es, lo contrario de acéfalo. Bastó que alguien dijera: «todavía está viv...», para que entonces la porfiada testa desapareciese de allí. Cambiaron el disco perturbador. El que no haya comprendido que se detenga todavía en la frase dubitativa: «quizá esté toda la calle llena de eso, toda la ciudad...». Quizá.

El terrorismo literario de Grande, parabólico y fabuloso, deriva, en ocasiones, violentamente, en cabriola panfletaria. La lógica implacable, acoplada socráticamente al sorites dialéctico regulador de premisas, desciende de la abstracción, de la Idea inteligible, aterrizando digital en la ciénaga mundanal de las pasiones. Ahora el guiñol es consuetudinario. La cabeza innumerable de la muchedumbre, la megalópolis cataclísmica, el apocalipsis terrorífico, se perfila en epidermis y carátulas monolíticas, moralmente discernibles en su baile histriónico. Grande asiste a la mascarada. He aquí el sacro emporio metropolitano del conocimiento donde se enarbola la Lira. Lo frecuenta

un espécimen de Venus tercamente inmarchita, cuyo *odor di femina* sobrepuja el ornato de su tocado (sombrero malva) de cuasi Isis, velando una tez de venerable blancura. Este es el cromo super-kitschiano que da la nota dentro del iracundo libelo. Ya su título, anfibológico, anunciando el ditirambo y algún acaecer incontrolado, nos sume en un memorable medioevo. Está dedicado a Fernando Savater. Lo encabeza una cita fragmentaria de Franz Kafka (Diarios). Helo aquí: *Elogio de la Poesía, o Incidente en el sacro emporio.* Rozando la glosa diremos que lo específico del argumento se centra en la «fiera regularidad» y «puntualidad encarnizada» con que, la muy señora mía, viene asistiendo a recitales y conferencias. Pero la lira, con minúscula, se confunde con su portador y éste se llama vate, vulgarmente (liróforo, preciosamente). Ahora bien, nuestro cronista olvida el humor familiar al mote que por homofonía recuerda *water,* y, sin embargo, escribe: «la agresión espiritual del vate del jardín», frase agresiva con vicio de pleonasmo, si se recuerda también que en marinería llaman jardín al retrete. Lo achacamos a la seriedad del cronista ocupado en describir la «ceremonia crepuscular» con no disimulado asco. Su propio papel de testigo circunstancial, según explica una «*anécdota*», obseso por la contemplación de Doña Isis, y su sombrerito malva, provoca insensiblemente el desenlace de su chafarrinón mental. Parece que donde ella veía el Dolor, la Sabiduría y lo Profundo, él, más objetivo, el rollo y la anatomía ojerosa del vate de turno. Y comienza la velada... o actividad del espíritu... con poemario al canto precedido de proemio academoralizadormidera, en homenaje al emporio cultural. Véase, en medio del ritual aflictivo, una copia textual del mismo. En una tregua ético-clínica, le hablas tú a la buena señora... de vejiga y conciencia. Y ya olvidas al vate para referirte al poeta lírico, sin símiles, todo «henchido de canallería y heterodoxia» (que por eso le dedicas el cuento a nuestro amigo Fernando Savater). Yo te estoy viendo, *borracho de risa,* también yo (¡La risa te salve, hermano!). Te quiso pegar un estudiante —un estudiante un poco romo o románico—, y se armó un follón entre los liricoescuchantes. En este punto de tu relato te inspira tutelarmente Kafka. Huíste, según fórmulas, no sin antes depositar un beso en la mejilla de la dama principal, cuya vista te produjo «una especie de»... («qué país, qué época»). El paréntesis es mío.

*Ego y Superego,* etc., conversan en la Mancha. Esos dos. Tiene un segundo título que dice así: *Moderado elogio del diván del psicoanalista.* Basta. Se entra en materia esgrimiendo la defensa de los heterodoxos mundiales, defensa que en Grande es como coser y cantar en

estos tiempos de moda recuperadora. Volviendo la espalda a Emerson, demasiado trascendental, se topa en América con Henry Miller. Es más, se lo trae a su cabecera viéndose pronto asaltado con los improperios del Superego. Sobre «los abismos del Bien», es ya hora de decirle al hermanazo cuatro verdades y darle un puntapié. La culpa toda recae en ese fantasmón de Viena, de los tabúes y los cangrejos de Edipo. El Sigmund ese. Al que ponen siempre el último en la fila: Sade, Hegel, Marx, seguido de Breton, según el orden de la cronología histórica. El padre del psicoanálisis que no tiene madre. Justamente, Freud era androcentrista. Como dijo un surrealista a André Breton: «Pour comprende Freud, chaussez des testicules en guise de lunettes.» Despotricas contra él: «tú, hijo de perra», con la otra voz tuya fraternal cuando sabes que nada se consigue con insultos. Ya ves, Bachelard lo llama «el enemigo de la metafísica», y asunto concluido. Tú, a leer *Sexus,* y sanseacabó, luego te repites la retahíla de Rimbaud: «¡Oh inocencia!, inocencia; inocencia, inoc... ¡peste!» Tu hermano el súper es la peste misma, y además una lata. Si no se aprende de memoria los sonetos del Aretino o los proverbios del infierno de Blake, que te deje en paz. ¡Y pensar que *diván* es oriental y principio de placer!

Tres paulas dentro de la escena. Chorreante significado, como hemorragia del símbolo. Dudo que jaula quiera decir otra cosa que cárcel. Lo contrario de «jauja», casi homónima. Ya nos hablas del patio de butacas encarcelado, y hemos comprendido la regla de tres. Un tema muy Piranesi. Hasta aquí la simbología de la *imago mundi* es ornamentofantasmagórica. Un simple golpe de ojo accede a la ilusión óptica, *puesto que el mundo es* Maya. *Cosa que se hace patente* con la presencia de «mimos notables». Pero ya antes el título-tríptico, con sonido de pregón, nos mete en estado. Dos siluetas de la Humanidad se agitan. *La pareja* consabida. Grande enfoca sus rostros: «insuperable desesperación». Sufren encierro. La acción arranca de una infinita monotonía hasta la repetición de lo monótono perenne. Ciegos, incomunicados, dándose la espalda, aguardan el milagro. En lo expectante acude la alarma mezclada de triunfo cuando el encuentro se produce al fin. Buscan ya las cerraduras contemplándose mutuamente, mientras en sordina se levantan ecos recreativos de identificación. Se logra el contacto epidérmico hasta sus últimas consecuencias. Punto seguido empieza la refriega. El monolingüismo de Grande nos paraliza al redescubrir el verbo madérico «resquebrajar». Tambalea el terreno expedito de la comunicación. El quid reside en la tarea her-

menéutica que dejamos en manos de Carlos Castilla del Pino. Llegados a este estadio de «incomunicación» en la cotidianidad, se impone la sinonimia entre «jaula» y casa. Cuenta tenida de los conceptos de «madurez o inmadurez» —es éste un problema especialmente caro a Witold Gombrowicz, a cuyas obras remito. Para reconocer el encierro de las relaciones «interpersonales», además de JAULAS, su aspecto más emblemático, existe la famosa fórmula de KNOTS. Se debe a R. D. Laing, quien nos describe la servidumbre humana con los esquemas siguientes: «nudos, anudamientos, *impasses,* disyunciones, círculos viciosos, bloqueos». Aspectos más abstractos de idénticas situaciones-jaulas, que el Antisiquiatra intenta desprender de su «contenido» lo suficientemente *para que se entrevea la última elegancia formal de estas texturas de la «maya».* Nuestro reino... de ilusiones. «Tal vez sea imposible eludir el dominio, tal vez sea completamente imposible eludir el dominio, entonces domíname tú a mí para que yo te domine desde tu dominio y mi estar dominada, o déjame dominarte y así me dominarás tú en tu dejarte dominar y dominándome, como prefieras, pero dominémonos al menos mientras nos deseemos.»—*CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80.000 AMIENS. Francia).*

## «MONSALVAT»: UNA REVISTA DE MUSICA

Los *slogans* —tal vez subtítulos— aclaran al lector la orientación de *Monsalvat.* En la portada, «la música para todos»; en el interior, «revista wagneriana y de información musical». Luego, el comienzo de 1976 con el número 24 nos habla de continuidad, de seguir en la lucha del difícil camino de las revistas musicales españolas. Cuando Manuel de Falla iba y venía de París, se decía que —salvo él y unos pocos— España era un país musical, no un país de músicos. Tampoco éramos país de revistas musicales, que nacían y morían con las primeras flores. Y si morían pocas era sólo porque nacían pocas. Faltaban abonos, faltaban entusiasmos, porque una cosa era ir a un concierto o a una función de ópera y otra —muy otra— interesarse por el quién y el cómo de la música. Ahora tenemos un excelente grupo de compositores, y *Monsalvat,* nacida en 1973, entra en 1976 con su número 24. Las cosas de la música están cambiando,

y el cambio incluye a las revistas, que nos hacían tanta falta como los compositores.

*Monsalvat* ha nacido en Barcelona, y desde allí está llegando a los aficionados de todo el país. La presidencia de honor la ocupa Winifred Wagner, con lo que José Manuel Infiesta Monterde —fundador y director— confirma la legitimidad de su «revista wagneriana». De la «información musical» —de la buena información musical— comentaremos más adelante.

La nómina de redactores, colaboradores nacionales y extranjeros y corresponsales nacionales incluye muchos nombres de prestigio en el campo de la crítica y el ensayo, a la vez que encontramos colaboraciones especiales para temas concretos, como en el caso de un trabajo sobre Vincent d'Indy, encargado y escrito por su hijo Jacques.

La estructura de estos 24 números muestra la constante en las secciones base, formadas por ensayos, entrevistas de actualidad, orientaciones técnicas, estudios sobre las grandes etapas de la música y críticas de actualidad, junto con programaciones y crítica de discos y libros. El nivel se corresponde con el del aficionado a la música, y el tono tiene, por una parte, el propósito de orientarle en su acercamiento a la música; por otra, el de informarle de lo que sucede dentro y fuera de España. No se trata de una revista para especialistas, sino de una publicación informativa y orientadora. Responde, por tanto, a sus dos *slogans,* porque se dirige a todos los aficionados y les informa cumplidamente. En último término, *Monsalvat* es testimonio del acontecer musical, y con ello de la pequeña o gran historia de la vida musical española.

Un grato formato —16,5 por 23,5— y una cuidada presentación completan su descripción, que concluimos con una reseña de uno de sus sumarios: un trabajo de José María Infiesta sobre Franz Liszt; el trabajo citado sobre Vicent d'Indy; dos entrevistas, con Matteo Manuguerra y con Enrique Casals; dos artículos orientadores, sobre el órgano y sobre los instrumentos de percusión; un estudio sobre la ópera romántica alemana; otro sobre Falla; uno sobre el «cuarteto», y las reseñas críticas de diferentes provincias, programación y críticas de libros y discos.

Al margen de la publicación de la revista, *Monsalvat* ha iniciado una colección de monografías. El primer número de la serie está dedicado a «Los románticos alemanes». La idea de esta colección es la de reunir bajo distintos grupos básicos el panorama de la mú-

sica universal, tratándolos de modo exhaustivo dentro de su objetivo orientador.

Y afirmado el cumplimiento de su misión, importa en *Monsalvat* su continuidad, su colaboración y servicio a la música. Ese servicio que corresponde precisamente a una revista, porque no se trata de leer una biografía más o menos «novelada» de un compositor, sino de permanecer informado de todos y de todo, lo que, con mayor o menor profundidad, forma parte del mundo de la música.—*CARLOS-JOSE COSTAS (General Mola, 211. MADRID-2).*



**EDICIONES JUCAR**

Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

## COLECCION «LOS POETAS»

### TITULOS PUBLICADOS

1. Jesús Alonso MONTERO: *Rosalía de Castro* (3.ª ed.).
2. Marcos Ricardo BARNATAN: *Jorge Luis Borges* (2.ª ed.)
3. Juan MARINELLO: *José Martí* (2.ª ed.).
4. Gabriel CELAYA: *Gustavo Adolfo Bécquer.*
5. Alberto BARASOAIN: *Fray Luis de León.*
6. José Luis ARANGUREN: *San Juan de la Cruz.*
7. Louis PARROT y Jean MARCENAC: *Paul Eluard.*
8. Celso Emilio FERREIRO: *Curros Enríquez* (2.ª ed.).
9. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio).
10. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Antología).
11. Guillermo CARNERO: *Espronceda.*
12. Jaime CONCHA: *Rubén Darío.*
13. Antonio COLINAS: *Leopardi.*
14. Carlos MENESES: *Miguel Angel Asturias.*
15. A. MORAVIA y G. MARCUSO: *Mao Tse-Tung.*

### EN PREPARACION

Agustín GARCIA CALVO: *Virgilio.*

Angel GONZALEZ: *Antonio Machado.*

Jorge RODRIGUEZ PADRON: *Octavio Paz.*

PROXIMAMENTE:

JOSE ANTONIO MARAVALL: *La aspiración social del «medro» en la novela picaresca.*

DANIEL MOYANO: *La alegría del cazador.*

MAHMUD SOBH: *Cruz de todos los hombres.*

FRANCISCO JOSE LEON TELLO: *Comentarios a la estética de Oscar Esplá.*

WASHINGTON DELGADO: *Situación social de la poesía de Rubén Darío.*

JUAN GIL ALBERT: *El cinematógrafo y la historia.*

FERNANDO QUIÑONES: *La ruina.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO